TEATRO E DANÇA A CELEBRAÇÃO DOS MALDITOS DE PLÍNIO MARCOS

CINEMA GODARD E A ETERNA TRINCHEIRA DA VANGUARDA

MÚSICA AS IMAGENS DO BACH E DO GÊNIO BIZARRO DE GLENN GOULD

LIVROS A CÓLERA DE AQUILES RECRIADA EM LÍNGUA PORTUGUESA

ARTES PLÁSTICAS A FÁBRICA PÓS-POP DE TAKASHI MURAKAMI

53

Capa: Ilustração de Rodrigo Pimenta sobre pôster de Jayne Amble. Nesta pág. e na pág. 6, *The Double Helix, Reversal*, de Takashi Murakami

(CONTINUA NA PÁG. 6)

DESTAQUES DA CAPA: EVERTON BALLARDIN / REPRODUÇÃO/AE / DIVULGAÇÃO SONY MUSIC

BRAVO!

(CONTINUAÇÃO DA PÁG. 4)

MÚSICA

LIVROS

TEATRO E DANÇA

SEÇÕES

O melhor da cultura em fevereiro: espetáculos, livros, música, exposições, programação de TV e filmes em destaque nesta edição

Favela Chic Postonove, compilação em CD, pág. 97

O Despertar e *Tehillim*, coreografias que inauguram a companhia de dança DeAnima, no Rio, pág. 122

Major Bárbara, teatro, em São Paulo, pág. 127

Uma Missa para a Cidade de Arras, livro de Andrzej Szczypiorski, pág. 113

Ad Infinitum, exposição de Jac Leirner, no Rio, pág. 34

O Amor segundo Godard, filme de Jean-Luc Godard, pág. 46

Marília de Dirceu, CD de Anna Maria Kieffer, pág. 97

Abril Despedaçado e o cinema brasileiro "oscarizável", pág. 52

Oscar Niemeyer, exposição em Paris, pág. 38

Exposição de Design Garouste & Bonetti, na Bélgica, pág. 40

O Bêbado de Deus, livro de Gerardo Mello Mourão, pág. 115

La Divina – A Portrait, DVD de Maria Callas, pág. 94

Noite Afora, programa de Monique Evans, pág. 72

Coleção Hitchcock, em DVD, pág. 58

Ilíada, de Homero, na tradução de Haroldo de Campos, pág. 102

Sweet Tea, CD de Buddy Guy, pág. 99

A obra de Plínio Marcos em nova estréia, festival e em livro, pág. 116

Ossos de Sépia, livro de Eugenio Montale, pág. 108

Coleção Fadel, exposição no Rio, pág. 42

Cordas Cruzadas, CD do grupo Maogani, pág. 96

Rainha Quelé, biografia de Clementina de Jesus, pág. 88

The Goldberg Variations, DVD de Glenn Gould, pág. 80

O debate sobre as cotas para atores negros na televisão, pág. 64

NÃO PERCA

Rosângela Rennó, exposição em São Paulo, pág 43

Superflat, exposição de arte contemporânea japonesa, em Seattle, EUA, pág. 28

INVISTA

Café del Mar, coleção de CDs, pág. 96

Trapaceiros, filme de Woody Allen, pág. 61

FIQUE DE OLHO

O Quinto dos Infernos, minissérie da TV Globo, pág. 77

FOTOS DIVULGAÇÃO / BRUNO VEIGA / MUSEU DE BERLIM / ERMA ESTWICK/DIVULGAÇÃO / MICHEL MOCH/DIVULGAÇÃO / EVERTON BALLARDIN / WALTER CARVALHO

Bela homenagem a Chet Baker, artista singularíssimo – em som, conceito e excelência.

Wellington Mendes
Salvador, BA

Senhora Diretora,

Chet Baker

Certamente o legado de Chet Baker (*A Dor e a Delícia de Chet*, **BRAVO!** nº 52) é incalculável: o seu estilo cool e intimista, as baladas de blues incluindo o chamado jazz da Costa Leste, o tempo em que viveu na Itália e que fez aquele país se tornar também o berço desse estilo musical. Nem o flagelo das drogas e os traficantes que o espancaram apagaram o som do trompete e a sua voz quase transparente. Sua história rendeu-lhe até uma biografia disfarçada, com Robert Wagner, que se chamava *All Fine Young Animals*. Deixou a sua trilha sonora em *Mais e Melhores Blues*, de Spike Lee. Sua arte é sublime e supera a tragédia.

Marcos Pedini
via e-mail

Não conhecia Chet Baker até bem pouco tempo atrás, confesso. Sempre fui apreciador da boa música americana dos anos 40 e 50, mas não tinha grandes referências sobre ele, até que um comentário casual sobre o estilo cool dos seus vocais e solos de trompete despertou minha curiosidade e, literalmente, me apaixonei. Ouvir Chet Baker cantar ou tocar é, a cada vez, uma experiência única e sempre renovada. Talvez apenas Billie Holiday tenha conseguido emprestar às canções que interpretava uma tal dose de singularidade, transformando-as em algo tão "pessoal", que se torna impossível distingui-las da sua voz.

Fernando Teixeira
via e-mail

Indiscutivelmente, Chet Baker foi um dos maiores nomes da música do século 20. Com sua delicadeza e profundidade, Chet consegue em suas notas mais econômicas atingir o paradoxo da elevação espiritual e do mergulho nos abismos da existência.

Ronaldo do Valle Simões
via e-mail

Livros

A obra poética de Hilda Hilst (*Uma Maldição Imprescindível*, **BRAVO!** nº 52) é algo de precioso e raro, neste país dominado pela mediocridade cultural. Todo sentimento expresso em seus versos converge para um único: o amor. Por mais cruas e duras que possam ser suas palavras, carregam um halo denso e sincero de alguém que, acima de qualquer coisa, amou e ama.

Antonio Carlos Rossi
via e-mail

Muito bom o material sobre William Faulkner (*A Mitologia de Faulkner*, **BRAVO!** nº 51), embora sem novidades. Pena que algumas omissões tenham sido cometidas, entre elas a de alguns livros que deixaram de ser incluídos entre os traduzidos para o português, como *Os Desgarrados*, publicado em 1963 pela Civilização Brasileira na tradução de Breno da Silveira; *Palmeiras Selvagens*, publicado pela Nova Fronteira em 1966, e *Absalão, Absalão!*.

Ubiratan Teixeira
via e-mail

Ensaio

Sobre *A Praga da Celebridade* (**BRAVO!** nº 52), também concordo que Marilyn Monroe nunca leu Ulisses e também nunca freqüentou o Actor's Studio, aquilo era marketing puro e bem feito! Não há dúvida que MM era bem mais informada que 99% (!) das atrizes globais! Parabéns a Sérgio Augusto pelo ensaio! Adoro seu trabalho! Fica aqui uma questão: como ser artista, em qualquer tipo de manifestação, em um país onde Carla Perez e o pagodeiro-romântico Belo são tratados como celebridade?

Paulo Duek
via e-mail

Penso e sinto o mesmo que está no ensaio *A Praga da Celebridade*, de Sérgio Augusto, e meu maior medo é que esta inacreditável mediocridade continue invadindo os pólos de produção cultural do país. Irresponsabilidade, ignorância e galinhagem regem, brilhantemente, a consagração dos novos produtos artísticos e literários a serem comercializados no Brasil. Será que temos cura?

Bernardo Horta
via e-mail

A propósito de *A Praga da Celebridade* (**BRAVO!** nº 52), cultura não é show business. O enobrecimento das faculdades humanas é incompatível com a demência coletiva brasileira que enxerga na fama televisiva o ápice da condição de realização humana. Nossa utopia, a transformação do Brasil em um país de leitura, será realizada quando essa indústria de prestígios for rejeitada pelas pessoas que ocupam, por mérito, a condição de celebridade. Só o exemplo cura.

Renato F. M. Fernandes
via e-mail

Fiquei muito triste ao ler o ensaio intitulado *A Praga da Celebridade*, de Sérgio Augusto, o qual afirma: "...Embora tudo neste país pareça girar em torno da televisão, que peças teatrais – e até filmes de ousada feitura, como *Lavoura Arcaica* – só consigam financiamento com um ou mais atores de TV no elenco, tinha pra mim que a indústria editorial, pelo menos ela, estivesse isenta dessa fatalidade". Pois essa "fatalidade" destrói qualquer possibilidade de a arte brasileira ser considerada uma "porta" para aqueles que pretendem fazer dela, a arte, uma maneira de sobrevivência no mundo em que "lutamos". Minha tristeza também advém de saber que o teatro, a música, o cinema, neste país, têm de superar a televisão. Que as pessoas saibam dessa "fatalidade", e mesmo assim achem isso normal. E a exemplo de Sérgio Augusto, pareçam se preocupar somente com o setor literário. Fico eu então me perguntando: será que ninguém se preocupa com o futuro da arte musical, teatral e cinematográfica no Brasil?

Jader G. de Melo
Santa Maria, RS

Fosse apenas pela ingenuidade em confundir um evento da indústria do livro com um acontecimento literário, *A Praga da Celebridade*, ensaio de Sérgio Augusto, não mereceria maior atenção. Ocorre que, ao confrontar-se com a presença contraditória de duas celebridades "globais" no coquetel de encerramento da Bienal do Livro do Rio de Janeiro, o colunista assumiu, em suas observações sobre o ocorrido, toda a carga de um certo esnobismo que vem a ser justamente a característica mais irritante dos famosos-por-serem-famosos com os quais nos foi dado partilhar nosso tempo de existência. Ando de ônibus com freqüência; migrei para a "grande literatura" tecnicamente já em idade adulta; e talvez tenha mesmo provado meu primeiro patê somente após os 25 anos. Em que pese tais máculas, partilho com o insigne colunista do estupor com o domínio das celebridades, tão avassalador que nos atinge mesmo que nos esforcemos para evitar o mínimo contato com seu mundo e suas "realizações". Mas não creio que uma certa *aisance* intelectual, ou gastronômica, tenha qualquer valor *de per si* como elemento diferenciador entre uma celebridade e um ser humano, ou mesmo entre dois seres humanos quaisquer. O esnobismo, seja intelectual, aristocrático ou financeiro, é apenas o que é: esnobismo. E Sérgio Augusto conseguiu, para espanto deste seu velho leitor, praticá-lo com galhardia.

Carlos Alberto Bárbaro
São Paulo, SP

Sérgio Augusto de Andrade, quando e como foi que a Virginia Woolf lhe deu o fora, que você ficou tão bravo com ela? Essa sua crítica (*Virginia Woolf e o Medo*, **BRAVO!** nº 52) está atrasada coisa de um século, não está não? O medo, no caso, é de quem?

Neide Jallageas
via e-mail

Há muito tempo não assisto aos programas de TV. Procuro selecionar entre o lixo da programação da televisão por assinatura aquilo que vai ao encontro de minha necessidade e exigência, o que também está se tornando cada vez mais difícil. Talvez eu esteja me tornando um chato. Pode ser. Agora, o que me chama a atenção é ver a imprensa, ao trazer para seu conteúdo a discussão da programação televisiva, transformar-se em mera continuidade da telinha, o que limita ainda mais minhas opções. Não vou discutir o ensaio de Leopold Nosek (*A Miséria da Estética*), não assisti ao programa em questão, não fui contaminado pelo prurido da novidade gratuita, apesar de a imprensa dar todo o espaço do mundo para a tal miséria estética. Minha crítica é ao editor. Em seguida, sou atropelado pelo texto do Sérgio Augusto de Andrade (*Virginia Woolf e o Medo*), com ares de profundidade, apesar de superficial e leviano, sobre uma autora, que devidamente contextualizada, tem sua importância na história da literatura mundial. Parece-me que Sérgio Augusto (*A Praga da Celebridade*), com seu texto amadurecido e reflexivo, funciona como o alter ego dos que o antecederam, para não dizer da própria revista. É claro, conciso e inteligente. Se o objetivo é irritar para possuir, jogo esquizóide de sedução que Freud também explica, prefiro a análise do Paulo Francis, citado no texto do Sérgio Augusto, que, com sua lucidez mórbida, é mais de meu agrado.

Carlos Alberto Pessoa Rosa
Atibaia, SP

Teatro

Não me surpreendi quando li na revista, a respeito da peça *Major Bárbara*, de Bernard Shaw, encenada em São Paulo (*Os Espetáculos de Dezembro na Seleção de* **BRAVO!**), que Shaw estava banido do mercado editorial brasileiro desde Matusalém. A partir de 1993, submeti minha tradução do referido texto a quatro editores de renome no meio editorial do nosso país. A resposta comum foi a de falta de interesse em publicar dramaturgia e/ou poucos recursos financeiros para fazê-lo. Somente a última editora pediu-me que submetesse o meu trabalho novamente neste ano. Tentei convencer as editoras a publicar Shaw no ano passado, em particular por ocasião dos 50 anos de sua morte. Foi em vão. É uma pena privar o povo brasileiro de ler um autor cuja dramaturgia é de primeira, tão contemporânea e que será sempre atual.

Alexandre William Smith
Rio de Janeiro, RJ

Correção

No texto *Terra Estrangeira* (**BRAVO!** nº 51, página 50), o nome do fotógrafo francês é Marcel Gautherot e, não, Michel.

Envie as cartas ou e-mails para esta seção indicando nome completo, RG, endereço e telefone. A revista **BRAVO!** *se reserva o direito de, sem alterar o conteúdo, resumir e adaptar os textos publicados nesta seção. As cartas devem ser endereçadas à seção Gritos de* **BRAVO!**, *rua do Rocio, 220, 9º andar, CEP 04552-000, São Paulo, SP; os e-mails, a gritos@davila.com.br*

GRITOS DE BRAVO!

EDITOR
Luiz Felipe d'Avila (*felipe@davila.com.br*)

DIRETORA DE REDAÇÃO
Vera de Sá (*vera@davila.com.br*)

REDAÇÃO (revbravo@davila.com.br)
Chefe: Josiane Lopes (*josiane@davila.com.br*). *Editores:* Almir de Freitas (*almir@davila.com.br*), Mauro Trindade (*Rio de Janeiro: mauro@davila.com.br*), Michel Laub (*michel@davila.com.br*), Regina Porto (*porto@davila.com.br*). *Repórter:* Helio Ponciano (*helio@davila.com.br*)
Editores-contribuintes: Ana Maria Bahiana (*Los Angeles*), Daniel Piza. *Revisão:* Denise Lotito, Eugênio Vinci de Moraes, Marcelo Joazeiro
Produção: Alessandra Bento de Moraes (*secretária*), Alexandre Barbieri, Everaldo Santos Rosa, Marcelo Fischer (*assistentes*)
Suporte Técnico: Leonardo R. Albuquerque (*leo@davila.com.br*)

ARTE (arte@davila.com.br)
Diretora: Noris Lima (*noris@davila.com.br*). *Editora:* Flávia Castanheira (*flavia@davila.com.br*)
Editora-assistente: Beth Slamek (*beth@davila.com.br*). *Colaboradora:* Milena Zülzke Galli,
Produção Gráfica: Wildi Celia Melhem (*chefe*), Suely Gabrielli (*suely@davila.com.br*)

FOTOGRAFIA (foto@davila.com.br)
Coordenação de Produção: Regina Rossi Alvarez. *Pesquisa:* Valéria Mendonça (*coordenadora*). *Arquivo:* Iza Aires

BRAVO! ON LINE (http://www.bravonline.com.br)
Conteúdo: Gisele Kato (*gisele@davila.com.br*). *Webmaster:* André Pereira (*webmaster@davila.com.br*)
Webdevelopers: Luiz Fernando Bueno Filho (*fernando@davila.com.br*), Herman Fuchs (*fux@davila.com.br*)

COLABORADORES DESTA EDIÇÃO (revbravo@davila.com.br)
Adriana Braga, Adriana Pavlova, Aguinaldo Silva, Angélica de Moraes, Bruno Schultze, Caco Galhardo, Cesar Duarte, Claudia Riccitelli, Cynthia Gusmão, Daniela Rocha, Dante Pignatari, Flávia Celidônio, Giovanna Bartucci, Helton Ribeiro, Hugo Estenssoro (*Londres*), Jefferson Del Rios, José Castello, Julio de Paula, Katia Canton, Lauro Machado Coelho, Lobão, Luís Antônio Giron, Luiz Zanin Oricchio, Marco Frenette, Marici Salomão, Maurício Monteiro, Paula Alzugaray, Paula da Cunha Corrêa, Pedro Köhler, Renata Mello, Ricardo Calil, Ricardo Tacioli, Rodrigo Pimenta, Sérgio Augusto de Andrade, Sérgio Augusto, Sérgio de Carvalho, Silviano Santiago, Tadeu Chiarelli

PROJETO GRÁFICO: Noris Lima

DEPARTAMENTO COMERCIAL
Diretor Comercial: Alfred Bilyk (*bilyk@davila.com.br*)

PUBLICIDADE (publicidade@davila.com.br)
Executivos de Negócios: Carlos Salazar (*carlos@davila.com.br*), Luiz Carlos Rossi (*rossi@davila.com.br*), Mariana Peccinini (*mariana@davila.com.br*)
Coordenação de Publicidade: Sandra Oliveira e Silva (*sandra@davila.com.br*)

Representantes: Brasília – Espaço Comunicação Integrada e Repr. Ltda. (Charles Marar) – SCS – Edifício Baracat, cj. 1701/6 – CEP 70309-900 – Tel. 0++/61/321-0305 – Fax: 0++/61/323-5395 – e-mail: espacom@persocom.com.br / Paraná – Yahn Representações Comerciais S/C Ltda. – r. Senador Xavier da Silva, 488, cj. 808 – Centro Cívico – CEP 80530-060 Curitiba – Tel. 0++/41/232-3466 – Fax: 0++/41/232-0737 – e-mail: yahn@vianetworks.com.br / Rio de Janeiro – Triunvirato Comunicação Ltda. (Milla de Souza) – r. México, 31 – GR. 1404 – Centro – CEP: 20031-144 – Tel./Fax: 0++/21/2533-3121 – Tel. 0++/21/2215-6541 – triunvirato@triunvirato.com.br – Exterior: Japão – Nikkei International (mr. Hiroki Jimbo) – 1-6-6 Uchikanda, Chiyodaku – Tokyo – 101-0047 – Tel. 81 (03) 5259-2689 – Fax: 81 (03) 5259-2679 – e-mail: jimbo@catnet.ne.jp / Suíça – Publicitas (mrs. Hildegard de Medina) – Rue Centrale 15 – CH-1003 – Lausanne – Switzerland – Tel. 0++/41/21/318-8261 – Fax: 0++/41/21/318-8266 – e-mail: hdemedina@publicitas.com

CIRCULAÇÃO (circulacao@davila.com.br)
Luiz Fernandes Silva

ASSINATURAS (assina@davila.com.br) E NÚMEROS ATRASADOS (atrasados@davila.com.br)
Serviço de Atendimento ao Assinante: Andrea Cristina Graceffi, Renata Fernandes – Tel. (DDG): 0800-14-8090 – Fax 0++/11/3046-4604

DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
Diretora de Marketing: Anna Christina Franco (*annachris@davila.com.br*). *Eventos:* Dora de Sá Moreira Rocha Camargos (*dora@davila.com.br*)
Serviço de Atendimento ao Leitor: Ciça Cordeiro (*sal@davila.com.br*). *Assessoria de Imprensa:* Ciça Cordeiro (*cica@davila.com.br*)

DEPTO. ADMINISTRATIVO/FINANCEIRO
Diretor: Renato Strobel Junqueira (*renato@davila.com.br*). *Gerente:* Eliana Barbieri Espósito (*eliana@davila.com.br*)
Contador: Wilson Tadeu Pinto (*wilson@davila.com.br*). *Assistentes:* Mary Mayumi Noguchi (*mnoguchi@davila.com.br*), Nadige Vieira da Silva (*nadige@davila.com.br*)

EDITORA D'AVILA LTDA.
Diretor-presidente: Luiz Felipe d'Avila. *Secretária:* Ciça Cordeiro (*cica@davila.com.br*)

PATROCÍNIO:

APOIO INSTITUCIONAL DA PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO – LEI 10.923/90.

BRAVO! (ISSN 1414-980X) é uma publicação mensal da Editora D'Avila Ltda, Rua do Rocio, 220 – 9º andar – Tel. 0++/11/3046-4600 – Fax: 0++/11/3046-4604 (Adm.) / 3849-7202 (Redação) – Vila Olímpia – São Paulo, SP, CEP 04552-000 – E-mail: revbravo@davila.com.br – Home Page: **www.bravonline.com.br** – Redação Rio de Janeiro: av. Marechal Câmara, 160 – sala 924 – Tels. 0++/21/2524-1004/2524-1047 – Fax: 0++/21/2220-1184 – CEP 20020-080. Jornalista responsável: Vera de Sá – MTB 676. Os textos assinados são de responsabilidade dos autores e não refletem, necessariamente, opinião da revista. É proibida a reprodução total ou parcial de textos, fotos e ilustrações, por qualquer meio, sem autorização. **Fotolitos: Soft Press e Village – Impressão: Takano Editora Gráfica Ltda. – Distribuição exclusiva no Brasil (Bancas): Dinap S.A. Distribuidora Nacional de Publicações. Entrega em Domicílio: Via Rápida**

Ensaio

A ARENA LIVRE PARA AS IDÉIAS E OS CONCEITOS DE QUEM TEM O QUE DIZER

Faça Você Mesmo: Território Liberdade, **de Antonio Dias (1968): os futuristas teriam imaginado, em 1922, que seríamos todos modernistas na virada do milênio?**

A crisma modernista

Há 80 anos, a Semana de Arte Moderna confirmou a inserção do Brasil na cultura ocidental

FOTO RENATA MELLO

Eu creio que os modernistas da Semana de Arte Moderna não devemos servir de exemplo a ninguém. Mas podemos servir de lição.
Mário de Andrade, 1942

Os 80 anos de estrada da Semana de Arte Moderna permanecem uma charada. Como é que abstrações estéticas, em nada consensuais, defendidas que eram por um minguado grupo de jovens artistas, ganham corpo e colorido sociopolítico com o decorrer dos anos, extrapolando o domínio das belas-artes e do século, para se transformarem num agressivo *credo* dos cidadãos brasileiros? Os futuristas paulistas e cariocas teriam imaginado em 1922 que seríamos todos modernistas na passagem do milênio?

Cantemos a primeira pedra na resolução da charada. A hegemonia do ideário modernista na história contemporânea do país é produto duma cerimônia pós-colonial de *crisma* – a da inserção definitiva da nação na cultura ocidental. Confirma-se o contrato assinado durante o conturbado *batismo* romântico. Macunaíma se reconhece na fala híbrida de Iracema e deixa Policarpo Quaresma falando para o plenário vazio. Era o único a defender "o tupi-guarani como língua oficial e nacional do povo brasileiro".

Os paulistas se vestem primeiro de cosmopolitas pela progressiva assimilação dos programas artísticos defendidos pela vanguarda européia (Futurismo, Dadá, Surrealismo, etc.). No convés dos transatlânticos os jovens refazem o trajeto percorrido pelas toneladas de café empilhadas no porão dos cargueiros. Na viagem de volta, em lugar de divisas, trazem uma "intuição divinatória". Isto é, coquetéis de palavras, cores, mármores, notas musicais – em suma, obras de arte. No relacionamento do Brasil com a Europa, definem-se o comportamento libertino do jovem paulista e a utopia das artes e da nação brasileiras. Compete aos poetas *parodiar* a produção nacional anterior.

Marco Zero dos Andrades. *A Europa é aqui.*

Em segundo lugar, os paulistas optam pela cultura ocidental por um elaborado jogo da contradição. Em 1924, é ela quem enfia um grupo de convictos futuristas, capitaneados por Blaise Cendrars, nas cidades históricas de Minas Gerais, para de lá retirá-los mais convencidos de que a ocidentalização cultural da região se fez pedra desde os primórdios da malfadada colonização lusa. Somos híbridos e criativos. Antropófagos. Não há que ter vergonha. Erraram Olavo Bilac e o aristocrático Paulo Prado, em *Retrato do Brasil*. Aleijadinho é mestre-de-cerimônias. Não é sapo-cururu. A mulataria sempre soube afinar e afiar a voz no coreto da atualidade universal. Que o diga o padre José Maurício com suas composições musicais. As escolas de samba informam: não somos arianos, embora todos queiram ser. A cordialidade brasileira também informa: não somos pretos porque ninguém o é. *O Brasil não é longe daqui.*

Público, artistas e críticos se regalam com o biscoito trivial que a indústria cultural fabrica para a massa

Faltava pôr em prática na margem latifundiária da economia ocidental um programa para a jovem nação que se industrializava pela garra das recentes levas de imigrantes, aqui arribados depois da abolição da escravatura. O Modernismo faz coincidir a utopia dos jovens cosmopolitas com o pragmatismo terra-nova dos industriosos estrangeiros. Toma lá, dá cá. Poetas e imigrantes querem subir nos ombros dos retrógrados e milionários latifundiários do café e da cana-de-açúcar. Questão de artistas visionários, questão de liderança econômica. Proclama Oswald de Andrade: "Uma visão que bata nos cilindros dos moinhos, nas turbinas elétricas, nas usinas produtoras, nas questões cambiais, sem perder de vista o Museu Nacional". O nacionalismo é tão-só estratégico. Seremos universais pela industrialização capitalista e pela derrocada da elite monárquica, entronizada desde sempre.

Na conta de somar da consolidação do ideário modernista entram (1) latifundiários iluminados, (2) aristocratas do espírito e (3) estrangeiros capitães de indústria. "A alegria é a prova dos nove", diz Oswald de Andrade ao se autodefinir catalisador. Cutuca o pouco crédulo Mário de Andrade: "A burguesia nunca soube perder, e isso é que a perde". Tenentistas de 1930 e constitucionalistas de 1932 armam o maior barraco. Nascem a Universidade de São Paulo e o Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Haveria razão mais forte para que idéias não-consensuais e aventureiras sobre o futuro da arte e da nação brasileiras ultrapassassem a barreira de som do conservadorismo autóctone? Por que idéias internacionalizantes, mescladas a um sabor *tutti frutti* vindo das Gerais, desbancam as idéias pregadas pelos guardiões do nacionalismo conformista? Por que saem perdendo os curupiras Menotti del Picchia e Cassiano Ricardo? Por que se extraviam a literatura e as idéias de Plínio Salgado? A charada prossegue.

Cantemos uma outra pedra, agora com a ajuda de Sérgio Buarque de Holanda. Em *Raízes do Brasil*, ele afirma que "somos desterrados na nossa terra", para arrematar: "Todo o fruto de nosso trabalho ou de nossa preguiça parece participar de um sistema de evolução próprio de outro clima e de outra paisagem". A Segunda Guerra veio ratificar a análise de Sérgio. A vitória dos aliados contra o nazi-fascismo passa, no entanto, a definir o clima e a paisagem do Brasil pelos correspondentes na América do Norte.

Se o ideário modernista, de espírito aristocratizante, não vingou junto às camadas populares, nem poderia vingar, o gibi e o cinema de Hollywood nos fizeram entrar a todos no cerne da modernidade pelas portas gananciosas da indústria cultural. Lance inesperado. O embrutecimento artístico causado pelo consumo provinciano das mercadorias metropolitanas trazia no bojo o acesso de todo e qualquer brasileiro a uma fala moderna e a uma visão atual do país e do mundo, comprometida agora com o *american way of life*. A crítica de cinema jornalística exerce papel fundamental na formação do espectador brasileiro. Não descuidemos.

A partir dos anos 50, o ideário modernista passou a ter a indústria cultural como contraponto. Ora inimiga, ora aliada. Quando inimiga, imperam a arte e os minguados caraminguás. Temos as notáveis realizações de Guimarães Rosa e Clarice Lispector na literatura, o teatro de Nelson Rodrigues, as encenações do Arena e do Oficina, o projeto experimental da arte brasileira pós-Bienal de São Paulo, com Lygia Clark, Maria Martins e Hélio Oiticica no comando, a arquitetura contemporânea, o ousadíssimo projeto de Brasília, as composições musicais de Edino Krieger e Marlos Nobre, o cinema novo com Glauber Rocha à frente, o desbunde dos anos de chumbo, e assim por diante.

Capa do catálogo da Semana de 22: para onde foi o Brasil dos sonhos modernistas? Aonde foram parar as utopias culturais?

Quando aliada, imperam o gosto do povão e os bolsos cheios. O ideário modernista incorpora a chanchada e a pornochanchada, Grande Otelo e José Lewgoy, o Teatro Brasileiro de Comédia e as nossas divas Cacilda Becker, Tônia Carrero e Fernanda Montenegro, a bossa-nova de Tom Jobim, o fino da bossa de Elis Regina e Jair Rodrigues, os românticos Roberto Carlos e Maria Bethânia, a tropicália de Caetano e Gil, Chacrinha e a televisão brasileira de Assis Chateaubriand, Roberto Marinho e Sílvio Santos.

Eis os últimos modernistas. Autênticos e híbridos.

Mário de Andrade desde 1942 tinha chamado a atenção para o caráter *aberto* do Modernismo. Escreveu ele: "Tudo isso que se faria, mesmo sem o movimento modernista, seria pura e simplesmente... o movimento modernista". Quando é que se *fecha* o ciclo vital do ideário modernista? Se no governo JK e nos dois curtos governos subseqüentes, a aliança entre Modernismo e indústria cultural é harmônica, a partir da ditadura militar impera o desequilíbrio na balança. A idéia do subsídio às artes (Lei Sarney) é sinal de que falta grana, isto é, público, para os gêneros artísticos nobres. Da literatura ao teatro, do balé à música sinfônica.

A partir dos anos 80, os produtos da indústria cultural estrangeira e nacional tomam conta do mercado e impõem — pelas regras em nada boicotáveis da globalização econômica — o seu modelo como regra para o sucesso. A poesia cede espaço à MPB. O teatro ao cinema. O próprio cinema à televisão. As artes plásticas à fotografia. A filosofia à psicanálise. Onde foram parar as utopias culturais? Para onde foi o Brasil dos sonhos modernistas? Sumiram do mapa.

Pelo consumo das mercadorias da indústria cultural e pela eficiência monetária do modelo imposto é que são feitas hoje as críticas mais contundentes à Semana de Arte Moderna. São poucos os jovens artistas que subscrevem uma das máximas daquele tempo, genialmente traduzida em trocadilho por Oswald de Andrade: "A massa ainda comerá do biscoito fino que fabrico". Para se falar do que o brasileiro, o europeu e o norte-americano andam consumindo pelas páginas e telas do planeta globalizado, será preciso inverter os termos do trocadilho que foi o abre-alas do ideário modernista. Em ritmo de globalização, grande público, artistas e críticos estão se regalando com o biscoito trivial que a indústria cultural nacional e estrangeira fabrica para a massa.

A Semana de Arte Moderna cede espaço à *Casa dos Artistas*? — **Silviano Santiago**

Quem está morto?

Lobão homenageia Cássia Eller em texto que comenta o medo do tédio e a produção do vazio na sociedade atual

I wish I was special, so fucking special, but I'm a creep, I'm a weirdo, what the hell am I doing here? I don't belong here! *

Pois é... a sociedade em que vivemos precisa urgentemente pressentir, ao menos, o imenso vazio que ela produz.

Agora, além de toda a ansiedade que produz esse tédio, temos também de conviver com algo pior: o medo do tédio e sua horrorosa indústria. Portanto, SORRIA QUE VOCÊ ESTÁ SENDO FILMADO!

Um mundinho redondinho nos é desvendado como um desfile bizarro de criaturinhas mimosas, ternas, sexy e implacavelmente envernizadas regurgitando alegrias idiotas para nossas crianças completamente indefesas.

Suicídio em massa de jovens de classe média na Barra da Tijuca!

Chuva de corpos de adolescentes mortos de medo do tédio a despencar daqueles condomínios de segurança máxima!

No consumir por consumir nasce o vício, essa patologia contemporânea hospedada no vazio

SEXO, TATIBITATI E RELIGIÃO!

Pitboys com corte de cabelo tipo "alça-de-boquete" com suas namoradas balofamente malhadas estão saindo da missa do Padre Zeca para dar uma chegadinha num forró, e, quem sabe, dar uma esticada numa rave... Puta que pariu!!!

Que país é esse, onde o sonho, o delírio, a exaltação e o sentimento amoroso, enfim... coisas nossas (será?), se tornam um embrulho cor-de-rosa numa prateleira de um supermercado de fofocas ?

E alguns párias, do-contras, vilões, desmancha-prazeres, desajustados e reclamões aparecem querendo cortar essa onda:

"A burguesia fede
A burguesia quer ficar rica
Enquanto houver burguesia,
Não vai haver poesia"

A vida é um milagre que a amargura destrói...

A VIDA É DOCE

E nada pode deter uma pessoa feliz

E a felicidade independe do externo. Está ou não dentro de nós.

CUIDADO!

OS IDIOTAS DA OBJETIVIDADE REINAM!

Estamos aqui falando de seres vivos e de seres mortos; no entanto, como numa gravura de Escher, não sabemos mais o que é fundo e o que é frente... E aí então eu pergunto: quem está realmente vivo e quem está na verdade morto?

Continuando...

PRODUÇÃO DE SUBJETIVIDADE

Para apreender esses recursos íntimos dessa produção — essas rupturas de sentido autofundadoras da existência —, a poesia, atualmente, talvez tenha mais a nos ensinar do que as ciências econômicas, as ciências humanas e a psicanálise reunidas."

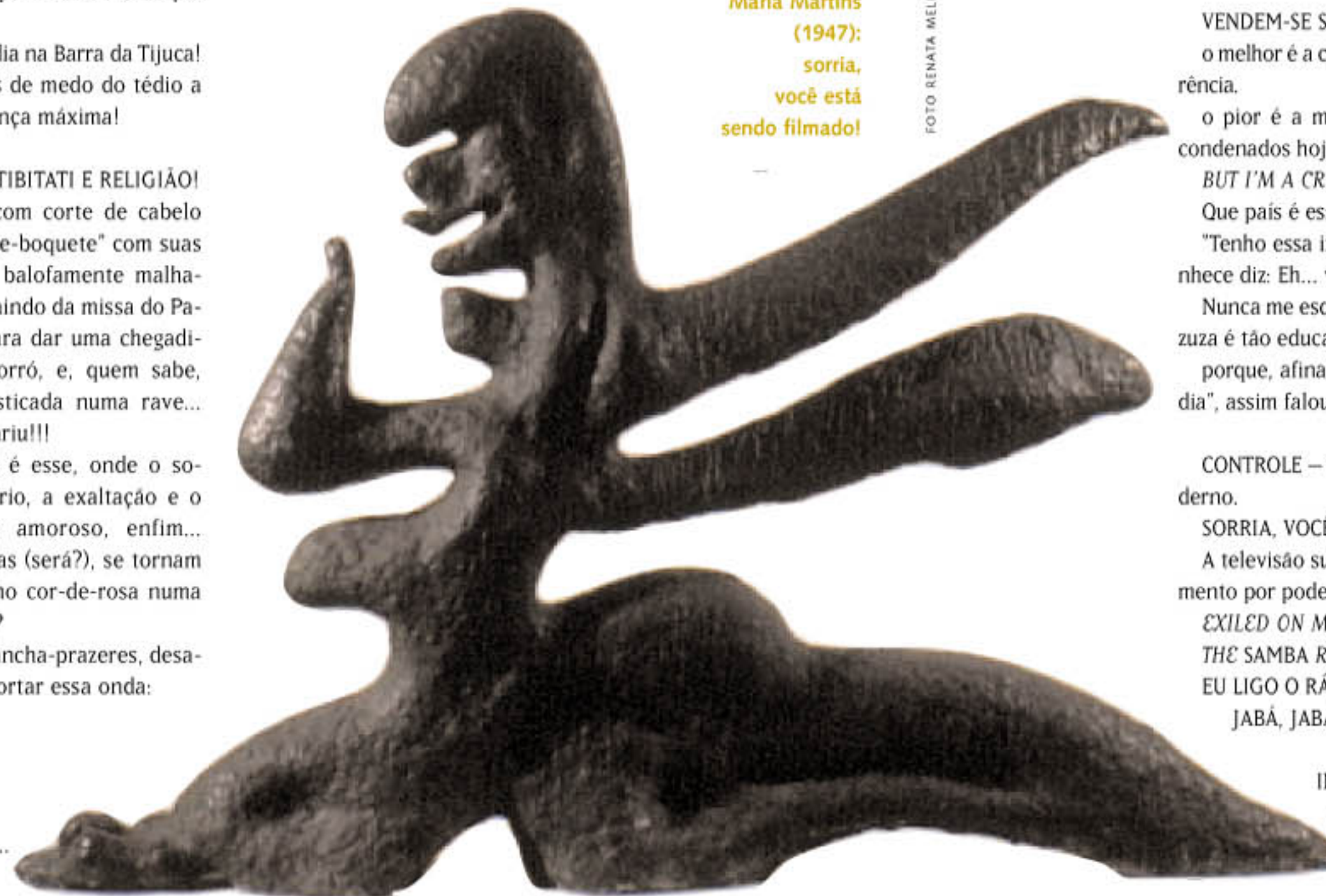
Tudo que advém do gênio, geralmente advém da subjetividade.

OS IDIOTAS DA OBJETIVIDADE QUEREM NOS VER TODOS MORTOS!

"Meus heróis morreram de overdose
Meus inimigos estão no poder"

E aí vem o Julio Barroso e diz:

Implacável, de Maria Martins (1947): sorria, você está sendo filmado!

FOTO RENATA MELLO

Ela não morreu
Ela
arranhou os pulsos
com gilete GII
Representando
O seu drama tão particular
Me disseram
Na entrada do elevador
Sobe na cobertura
Tua nêga deu um troço.
Queimou os restos da palavra amor
Billie
Holiday na vitrola
Jatos de sangue
Nos ladrilhos brancos
Desenhando a palavra amor
E o pintor
Totalmente alucinado
Inventando a arte
Colocou a arte
Colocou no mercado
Esse drama tão particular

VENDEM-SE SONHOS

o melhor é a criação, a invenção de novos Universos de referência.

o pior é a mass-midialização embrutecedora à qual são condenados hoje em dia milhares de indivíduos.

BUT I'M A CREEP, I'M A WEIRDO

Que país é esse?

"Tenho essa imagem pesada, carregada, mas quem me conhece diz: Eh... você é tão legal!

Nunca me esqueço da minha mãe dizendo: Meu filho, o Cazuza é tão educado...

porque, afinal somos um bando de meninos de classe média", assim falou Renato Russo.

CONTROLE — foi o nome que Burroughs deu ao poder moderno.

SORRIA, VOCÊ ESTÁ SENDO FILMADO!

A televisão substituiu as possibilidades de beleza e pensamento por poderes inteiramente outros.

EXILED ON MAINSTREAM?

THE SAMBA *REMAINS THE SAME*

EU LIGO O RÁDIO E... JABÁ!

JABÁ, JABÁ, EU TE AMO!

INCUBUS, SUCCUBUS E MACONHEIROS!!! Gritam os juízes, pastores e inquisidores em geral.

"A gente fumava maconha para ter

Estamos falando de vivos e mortos, mas como numa gravura de Escher, não sabemos mais o que é fundo e o que é frente

uma coisa em comum com essa gente de talento. Hoje em dia sabemos que a maioria deles está nos Alcoólicos Anônimos".*

Também tem aquela síndrome de forte apache, né? A gente compra o brinquedo, monta o brinquedo e... de repente, aquele vazio! O que fazer? Ora, comprar outro! E, evidentemente, botar fogo no forte apache para ensaiar, quem sabe, um dia, botar fogo num mendigo.

É no consumir por consumir que nasce o vício, essa patologia contemporânea.

E o vazio, hospedeiro do vício, é o que a nossa sociedade mais sabe produzir.

MACONHA? SUCRILHOS! *CROP DUSTERS*! Vício de Internet, de televisão, de sexo, de religião, paraísos artificiais, shopping centers, felicidades químicas...

Espíritos famintos! Essa é a mãe de todas as misérias! Mania de mania, apartheid social, psicopatia social, com açúcar, sem afeto.

A grande doença é o vazio de querer encher o vazio sempre com coisas externas a sua existência, externas a você...

COMPRE BATON! COMPRE BATON!

Ter o Outro, comer o Outro, não enxergar o Outro.

"O mundo se divide entre caretas e loucos e se você é louco você não tem direito a nenhuma dignidade" *

Por isso, "temos que reinventar literalmente o tecido das solidariedades sociais e dos modos de vida psíquicos".*

E eu, eu amo desfrutar de todas as partes da existência: vida, morte, vitória, fracasso, vazio...

"eles levaram o meu namorado embora. Sério, meu namorado virou crente!" *

"EU ME LEMBRO DO SOM DO CHICOTE
EU AINDA SOU UM ESCRAVO" *
I DON'T BELONG HERE!

pois é... a Cássia morreu. A maior cantora brasileira de todos os tempos, ao lado de Elizeth Cardoso, Elza Soares, Elis Regina, Araci de Almeida, Maysa, Clementina de Jesus, Dolores Duran, etc., se foi.

Boa noite, Cinderela...
Boa noite, garotinha

Um centavo por uma boa alma
Uma orquídea por um desalento
Uma abóbora por um detalhe
Um silêncio por qualquer silêncio

Uma apólice ao menos por um tapa
Uma rosa por qualquer espinho
Uma vida só por uma noite
Uma dose por algum carinho

O terror agora é minha fúria
E essa fúria agora é minha malandragem
Essa noite agora é uma carroça
Tirando chinfra de carruagem

Por favor, depressa, já é tarde!
Teu desejo agora é meu silêncio
Eu só preciso de mais um pouco
Pra me curar desse deserto

Por favor, depressa, ainda é cedo
O teu silêncio agora é o meu desejo
Eu ainda preciso cantar mais um pouco, só mais um pouco
Pra te ter mais um pouco...
Pra te ter
um pouco mais.

PS (*): tomei a liberdade de cometer uma parceria com outras vozes: Cazuza, Renato Russo e Julio Barroso, e também com ajuda de textos de Félix Guattari, Gilles Deleuze, William Burroughs, a rapeizi do Radiohead em homenagem a nossa irmãzinha querida Cássia Eller. – **Lobão**

Des compressão..... ..compressãoDes, de Artur Barrio (1973): a grande doença é o vazio de querer encher o vazio

FOTO CÉSAR DUARTE

Cosmorama brasileiro

Um Buster Keaton das Alagoas, Graciliano Ramos repelia estrangeirices mas gostava, sim, de cinema

Zapeando a Net, pego o rabo de um lero sobre as idiossincrasias de Graciliano Ramos num desses canais culturais, Senac, Futura, algo assim. Pena só ter pegado o fim do programa. Pena porque me considero um insaciável curioso das esquisitices do Velho Graça. E como o homem era esquisito! Esquisitão e sempre emburrado – cenhoso, diria ele – o Buster Keaton das Alagoas. Só lhe conheço uma foto em que aparece rindo, uma raridade, de resto guardada no museu com que lhe honraram a memória em Quebrangulo, sua cidade natal. Rindo é exagero, sorrindo; pois mais do que isso ele não se permitia, muito menos diante de uma Kodak. Deu-se o milagre durante o batizado da jornalista Maria Lucia Rangel, cujos pais eram muito ligados a Heloisa e Graciliano Ramos.

Pelo visto, não perdi grande coisa, até porque as idiossincrasias do escritor pareceram ter entrado no tal programa como Pilatos no Credo. E o pouco que vi não o recomendava. Um sabichão de quem só consegui identificar o sotaque paulistano teve o desplante de incluir entre as idiossincrasias do Velho Graça uma "certa ojeriza" ao cinema, supostamente alimentada por sua aversão a estrangeirices. Assim não dá: até quando tenta levar cultura à patuléia, nossa televisão desserve.

Graciliano de fato sofria de teimosa xenofobia, sobretudo quando jovem – detestava o estilo francês dos jardins públicos do Rio de Janeiro, combatia o futebol, importação inglesa, defendendo a sério a popularização de exercícios autóctones como o murro, o porrete, o cachação, a queda-de-braço e a corrida a pé, para ele, os verdadeiros esportes nacionais – mas nada tinha contra o cinema, que importamos da França. Muito pelo contrário. Basta ler algumas das crônicas enfeixadas em *Linhas Tortas*.

Já em 1915, quando escrevia, com o pseudônimo de R. O., para o epônimo e modesto jornal de Paraíba do Sul, cidade do interior fluminense, confessou-se um tresloucado cinemaníaco: "Decididamente eu sou doido pelo cinema". Pará-

grafos acima entregara-se a ingênuas divagações teóricas sobre os méritos educativos dos filmes e a semelhança da experiência cinematográfica (leia-se: do ato de ir ao cinema) com o amor, por também "ser decantado e posto em prática por toda gente". Segundo ele, se viesse da antiga Grécia, o cinema teria sido inventado por Eros ou por Ânteros, o oposto da deusa do amor. "Não que Ânteros" — explicou — "implique reciprocidade, é um acessório perfeitamente dispensável no amor cinematográfico".

Não entendi bem o que ele quis dizer com essa ressalva, já que Ânteros conota antipatia, aversão, desunião. Quem sabe, estava antecipando, involuntariamente, os dois punhos de Robert Mitchum em *O Mensageiro do Diabo* (*Night of the Hunter*).

Em outro artigo definiu o Brasil como uma "confederação cinematográfica", enigmática qualificação cujo sentido só desvelaria seis anos depois, ao falar do Carnaval do interior alagoano, nas páginas de *O Índio*, de Palmeira dos Índios (Alagoas), onde trocou as iniciais R. O. por um *nom de plume* mais indicado a um chargista que a um cronista: J. Calisto. Graciliano aí falava de cinema metaforicamente, interpretando o país como "um cosmorama, um estereoscópio", a exibir figuras que a província macaqueava das grandes cidades, como o Rio, que por sua vez macaqueavam as metrópoles estrangeiras.

Mais interessantes e procedentes foram as aproximações que Paulo Barreto (João do Rio) fez do cinema com a crônica jornalística, ao introduzir aos leitores uma coluna de sua lavra, não por acaso intitulada "*Cinematógrafo*". Para o *croniqueur* mais antenado e lido da época, a crônica então evoluía para a cinematografia. Havia sido reflexão e comentário, "o reverso desse sinistro animal de gênero indefinido a que chamam de artigo de fundo", passara a desenho e caricatura, "ultimamente era fotografia retocada mas com vida", até que, "com o delírio apressado de todos nós", virou cinematográfica: "um cinematógrafo de letras, o romance da vida do operador no labirinto dos fatos, da vida alheia e da fantasia".

João do Rio vivia na capital federal e entendia como ninguém a alma de suas ruas e as modernidades que as contaminaram na belle époque. Embora Graciliano, além de ser caturro e xenófobo, morasse a milhares de quilômetros da rua do Ouvidor, não sucumbiu aos preconceitos misoneístas de Olavo Bilac e Lima Barreto. Verdade que Bilac afinal redimiu-se, aceitando o cinema como uma espécie de aliado do escritor, a ponto de meter-se a dirigir, em 1917, um trecho do filme *A Pátria Brasileira*. Mas Lima Barreto, ao que consta, morreu maldizendo o invento dos irmãos Lumière, cuja prevalência até nas conversas dos trens dos subúrbios, antes pautadas por questões políticas, sociais e trabalhistas, o transtornava tremendamente.

Cena de *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos (1963), baseado no livro de Graciliano Ramos: o país como um estereoscópio

FOTO REPRODUÇÃO/AE

"Nessas horas, o trem não cheira mais a política, nem a aumento de vencimentos, nem a coisas burocráticas. O trem tem o fartum de cinematógrafo. É Gaumont para aqui, é Nordisk para lá; é Chico Bóia, é Theda Bara — que mais sei eu, meu Deus!" — desabafou numa crônica famosa o autor de *O Triste Fim de Policarpo Quaresma*.

Graciliano era doido por cinema, mas se lixava para filmes brasileiros. "Ordinariamente víamos as películas nacionais por patriotismo. E, antes de vê-las, sabíamos perfeitamente que, excetuado o patriotismo que nos animava, tudo se perdia" — admitiu numa crônica que escreveu depois de assistir a *O Descobrimento do Brasil*, de Humberto Mauro. Apesar de discordar da maneira complacente como eram retratados, na tela, os portugueses de Cabral — tidos por Graciliano como "exploradores que aqui vieram escravizar e assassinar o indígena" —, o escritor entusiasmou-se com o filme, "um trabalho sério, decente", realizado "com saber".

> Para Graciliano, nos filmes brasileiros, "excetuado o patriotismo que nos animava, tudo se perdia"

O épico de Mauro foi, creio, o primeiro filme a que assistiu depois de ser solto, no início de 1937. Preso, sem processo, durante dez meses e dez dias pelo governo de Getúlio Vargas, não era um subversivo ativo, no máximo um "revolucionário chinfrim", segundo suas próprias palavras, o bastante, contudo, para sentir-se atraído pelo Partido Comunista, no qual ingressou nos anos 40. Nem nas hostes do Partidão caiu no logro do "realismo socialista". Íntegro, bateu de frente com os correligionários que tentaram convencê-lo a aliviar a barra de alguns trombas do partido e "companheiros de viagem" retratados em circunstâncias nada edificantes em suas *Memórias do Cárcere*.

Posto em liberdade no dia 13 de janeiro, graças ao empenho de amigos e do advogado Sobral Pinto, pôde ver ao vivo o Carnaval daquele ano, por sinal o mais fraco da década em matéria de repertório musical. Salvo pela marchinha *Mamãe Eu Quero*, nada que prestasse foi lançado no Carnaval de 1937, gracilianamente borocoxô. Teria o escritor feito algum comentário a esse respeito? E o que mais fez assim que deixou o presídio? Antes que Dênis Moraes escrevesse sua biografia, Silviano Santiago lançou-se a uma fascinante obra especulativa, a que deu a forma de um diário, apócrifo evidentemente, em cujas páginas Graciliano teria anotado o que fizera nos primeiros 73 dias fora das grades. Confiado à guarda de um amigo, que concordara em só divulgá-lo 25 anos depois da morte do escritor, o diário forjado por Santiago chegou às livrarias em 1981, com o título de *Em Liberdade* e a chancela da editora Paz e Terra.

Reeditado pela Rocco e já na quinta edição, *Em Liberdade* foi rigorosamente construído a partir de textos de Graciliano e informações colhidas em jornais e revistas da época. O filho do Velho Graça, Ricardo Ramos, e Autran Dourado foram os primeiros a impressionar-se com a qualidade da falsificação. Relaxantes passeios de bonde, bate-papos no fundo da Livraria São José e nas mesas da Galeria Cruzeiro — nada, aparentemente, ficou de fora.

Em seu segundo dia livre, Graciliano foi vitimado por um desarranjo intestinal sem vilão reconhecível. Também ficamos sabendo, através do diário, que o escritor assustou-se com os preços do restaurante Lamas, uma das mecas boêmias da época; foi assaltado à luz do dia em pleno Passeio Público; e viu-se surpreendido por uma inoportuna ereção quando, à beira da praia de Botafogo, paquerava as curvas de uma adolescente, que afinal descobriu ser filha de um amigo. A parte política oferece um retrato fidedigno dos enfrentamentos ideológicos do período, da cooptação pelo Estado de intelectuais modernistas e de esquerda e do estrago que em nossos arraiais literários também causou *Le Retour de l'URSS*, de André Gide, desconcertante denúncia dos desatinos do stalinismo a que o Velho Graça não ficou insensível. Afinal de contas, além de doido por cinema, ele era doido pela liberdade. Sobretudo pela liberdade de criar. — **Sérgio Augusto**

O virtuose do vácuo

O fotógrafo Ansel Adams negociou o elogio da natureza com a promessa ardilosa de bom gosto

Sérgio Augusto de Andrade

Como se tivesse subitamente descoberto a diferença entre a topologia e um tropeço, Ansel Adams nunca se cansou de repetir que uma foto não é um acidente – é um conceito.

Ansel Adams deveria ter sido um pouco mais cuidadoso em suas definições; conceitos não eram seu forte. Talvez tivesse passado tanto tempo fotografando montanhas que tenha acabado pensando como um pardal. Sua vaidade era seu ninho.

Seu centenário vem sendo comemorado pela América e por partes da Europa – Adams completaria 100 anos no final deste mês – como se fosse o centenário de uma instituição; o que, a seu modo, não deixa de ser verdade: como toda instituição, Ansel Adams nunca fez qualquer questão de disfarçar sua natureza essencialmente burocrática; como toda instituição, Ansel Adams não era capaz de progredir sem regras; e, como toda instituição, Ansel Adams também parece depender eternamente de uma fachada, um logotipo e uma substancial parcela de corrupção.

Sua fachada era seu purismo; seu logotipo, o vale de Yellowstone; e seu método preferido de corrupção, negociar o elogio da natureza com a promessa sempre ardilosa do bom gosto.

Dizem – o que continua improvável – que a natureza é um tesouro precioso; se realmente houver algo de especial em sua grandiosidade maçante, a obra de Ansel Adams representa, para o mundo natural, o mesmo que Théophile Gautier representava para Léon Bloy: uma ostra numa pérola.

Por mais deliciosas que pareçam, e por mais próximas que estejam, ostras não combinam com pérolas – a não ser que alguém consiga imaginar formas muito pouco ortodoxas de jóias. A obra de Ansel Adams é patética e bizarra como um colar de ostras.

Ansel Adams construiu sua carreira com o empenho dedicado de um artista de pouco escrúpulo e um mercador de muito tato. Suas influências eram sempre as mais corretas – de Alfred Stieglitz e Paul Strand a Dorothea Lange e Edward Weston; suas associações sempre foram as mais oportunas – da corrente precisionista da Costa Oeste ao grupo f/64 de Imogen Cunningham; seus temas sempre os mais elevados – e, é claro, suas intenções sempre as melhores. É bem possível que aquele que tantas pessoas consideram como o mais trilhado dos caminhos tenha sido pavimentado, em boa parte, com as intenções de Ansel Adams.

Todos seus seguidores sabem que Ansel Adams iniciou sua esforçada intimidade com a arte estudando piano clássico; a sombra escura e clara dos bemóis e dos naturais que se alternavam por seu teclado parece ter assombrado para sempre sua imaginação. Mas o mundo ideal de Ansel Adams é preto-e-branco não por convicção, mas por estratégia: é como se o universo inteiro estivesse de fraque.

Adams costuma ser sistematicamente celebrado como um dos grandes visionários da história da fotografia; se era mesmo um visionário, seu único talento foi o de vislumbrar um método infalível para a criação de um tipo de virtuosismo a partir do mais estagnado vácuo. Com a agilidade de um corretor imobiliário que nunca hesitasse para descrever em detalhes terrenos que não conhecesse, Ansel Adams definiu o perímetro de seu vácuo contrapondo o negro mais absoluto à claridade mais luminosa – para imediatamente preencher o vazio de sua área com todos os meios-tons que pudesse descobrir.

Muitos críticos, desse modo, acabaram levados a reconhecer na promíscua proliferação de seus cinzas uma prova de virtuosismo. Era fácil confundir com talento o que não passava de tagarelice – e Ansel Adams era incapaz de qualquer concisão. Sua obra é uma orgia ótica descontrolada; a precisão que tantos elogiam em sua estética é só uma miragem, não uma qualidade.

> A obra de Ansel Adams é uma orgia ótica descontrolada, cobrindo o vazio de suas áreas com meios-tons

Como todo técnico vaidoso – ou todo vereador sem futuro –, Ansel Adams sempre usou sua obra para tagarelar sem parar sobre seus próprios méritos. Suas fotos discursaram tanto, e por tanto tempo, que parecem ter convencido muitos. Alguns podem ter se rendido por exaustão – mas, para Adams, qualquer esgotamento era oportuno e podia sempre garantir a chance de uma aliança: como todos que não se sentiam mais capazes de resistir às suas séries intermináveis de vales e neves e nuvens, sua obra começou e terminou exaurida; nunca o menor sopro de vitalidade pôde interromper o sono eterno de sua letargia mecânica. Se os métodos de Ansel Adams fossem aplicados ao cinema, por exemplo, a obra de Altman, Renoir, Rossellini ou Satyajit Ray jamais seria possível. Estaríamos condenados a George Cukor.

Distribuindo nuances por suas imagens com o talento e a paixão de quem preenche dados num cadastro, tudo que Ansel Adams fotografou possui o valor de um teste de Rorschach para guardas-florestais; num mundo mais justo, a vulgaridade de seu trabalho devia acabar confinada a edições de calendários para serem distribuídos como brindes para telefonistas do Greenpeace.

Sua obra, que foi capaz de conquistar um intrigante número de admiradores, é no fundo tão decorativa, datada e provinciana quanto uma *jukebox* espalhafatosa que só tocasse Will Rogers ou os Flying Burrito Brothers. Nada disso abalou seu prestígio.

Não era para menos: Ansel Adams conhecia muitos truques, mas nenhum se comparou ao que chamou, não sem certa solenidade, de Zone System – um esquema engenhoso, tido como prova de sua lendária proficiência técnica, que basicamente adequava a alta sensibilidade do filme à estreita latitude do papel, dividindo toda a composição por dez áreas de tons classificadas em numerais romanos, dos mais escuros aos mais claros, e estabelecendo assim uma escala tonal que podia acentuar ou diminuir todo tipo de contraste. O Zone System foi o grande álibi que garantiu a Ansel Adams sua reputação como um virtuose – como um fotógrafo que tivesse conseguido vislumbrar, entre o branco e o preto, muito mais semitons que os hábitos de nossa percepção poderiam imaginar. Quando se entregou ao seu Zone System com a determinação fervorosa de um quaker fanático, Ansel Adams passou a trabalhar hipnotizado por seus semitons como uma criança brincando de sensitometria. É uma invenção boba.

Fiel ao puritanismo de sua formação, Adams se comportava como um engenheiro dedicado que tentava justificar sua paixão pela técnica como um método de criar imagens que pudessem sugerir formas discretas de transcendência. Adequar as possibilidades mecânicas ao aperfeiçoamento do espírito talvez tenha sido uma das grandes obsessões americanas do século 19; Ansel Adams, que muitos consideram um fotógrafo moderno, nunca superou o impulso reacionário e mentiroso que marcou a história dessa obsessão. Adams seria ultrapassado com constrangedora facilidade pelo século 19. Sua vantagem é que o século 20 também.

FOTO TOMAZ KLOTZEL

Nuvens, Lado Leste da Serra Nevada **(1962): o mundo de Ansel Adams é preto-e-branco por estratégia, como se o universo todo estivesse de fraque**

Por isso, descrever sua estética como expressão de um deslumbrante entusiasmo pela articulação do mundo natural é um duplo equívoco: Ansel Adams nunca fotografou o mundo natural pensando na natureza – seu tema, em primeiro lugar, eram modulações de contraste; em segundo, a geometrização das paisagens. Para Ansel Adams, o Novo México ou o Kings Canyon eram espetáculos perfeitamente comparáveis a arranha-céus ou carburadores: tentando passar sua compulsiva, ingênua fascinação pelo progresso material como uma atualização plástica das pastorais românticas que elogiavam o Oeste, Adams fotografava com a sensibilidade de um torneiro mecânico. Winnie-the-Pooh faria melhor.

É imaturo, assim, acusar sua obra de inconsistente só porque pudesse revelar uma dependência exagerada em relação a certos procedimentos técnicos; o problema não é sua técnica – é seu ideal. Por algum motivo que invariavelmente me escapa, Ansel Adams adorava citar uma das piores frases de Stieglitz – a de que a arte é uma "afirmação da vida". Afirmações da vida são sucrilhos; a arte de Ansel Adams nunca foi mais que uma afirmação de seu fotômetro. – **Sérgio Augusto de Andrade**

Nestas páginas, *Nirvana* (2001) reproduz Dob, o alter ego de Murakami, em um painel de 2,8 x 5,6 m; no detalhe da pág. oposta, embaixo, *Hoyoyo* (1998), com 40 x 40 cm

O pós-pop vem do Japão

Takashi Murakami mistura elementos orientais e ocidentais, pintura tradicional e HQ, criação artística e linha de montagem industrial e apresenta, nos EUA, a nova geração japonesa

Por Angélica de Moraes

Onde e Quando

Superflat. Henry Art Gallery, University of Washington (15th Ave NE com NE 41st Street, Seattle, EUA, tel. 00++/1/206-543-2280). Até 3/3

Acima, seqüência de imagens de Dob; à esq., *727* (1996) usa a tradicional técnica de biombo japonesa (3 x 4,5 m); na pág. oposta e abaixo, *Second Mission Project KO² (Human Type)*, escultura do tipo *transformer*, com 2,75 m de altura

Um nome para ser anotado: Takashi Murakami. Mais do que um artista, trata-se de um fenômeno que abre uma nova era na arte contemporânea japonesa. Será muito difícil daqui em diante analisar os desdobramentos da Arte Pop no mundo sem situá-lo na primeira fila. Mais do que fincar sua inovadora obra na cena internacional, Murakami estabeleceu outro parâmetro de qualidade e eficácia no diálogo Oriente-Ocidente, depois do sucesso dos artistas chineses no circuito das bienais nestes últimos quatro anos.

Enquanto abre caminho com mostras individuais em alguns dos melhores endereços do meio artístico americano e europeu, Murakami, de 39 anos, vem divulgando uma nova geração de discípulos-colegas, como faz na mostra *Superflat* (*leia texto adiante*), em cartaz na Henry Art Gallery de Seattle, nos Estados Unidos. Alguns dos participantes são seus colaboradores diretos na Hiropon Factory, espécie de atelier-fábrica que toma como paradigma Andy Warhol e expande a porosidade entre a esfera de atuação do artista e do artesão. Nesse sentido, sua arte pode ser entendida como pós-pop, ou seja, ela abre nova e estimulante opção de caminho onde os ocidentais tinham esgotado um rumo. Um caminho, é bom lembrar, enraizado na mais estrita tradição cultural japonesa, que faz pouca distinção entre arte e artesanato.

Em fins de 2001, uma extensa individual, no Museu de Arte Contemporânea de Tóquio (MoT), consagrou Murakami em seu país, após uma temporada de sucessos no Ocidente. O visitante do MoT era recebido por uma enorme escultura-bola inflável, presa ao teto do hall de entrada. Cartão de visita iconoclasta do espetáculo que se segue, o personagem Dob, alter ego do artista, sorri com cruéis dentes serrilhados e doces (múltiplos!) olhos redondos. Começa aí a sobreposição de contrários que se estende por toda a mostra, de um frescor e inventividade raros no saturado cenário artístico mundial.

A mostra incluiu dezenas de telas imensas, todas planas, todas minuciosamente pintadas de modo a parecerem superfícies industriais, sem a marca do trajeto do pincel. Algumas, com fundo dourado, remetem à pintura tradicional japonesa (*nihon-ga*). Outras, feéricas, explodindo em cores, parecem histórias em quadrinhos agigantadas. As esculturas em formato de cogumelos poderiam ter saído de ilustrações de livros infantis. E peças tridimensionais, no curioso formato de kits desmontáveis, apropriam articulações e acoplamentos formais originários dos bonecos chamados *transformers*.

As esculturas em tamanho natural, feitas em fibra de vidro, propõem triunfantes heróis adolescentes de intensa sexualidade. Uma das mais notáveis é *My Lonesome Cowboy*, personagem que revisita o gênero do nu, consagrado pelos apolos gregos. Murakami acrescenta a essa veneranda tradição clássica ocidental um elemento saído diretamente do *mangá* (história em quadrinhos) pornográfico japonês: uma vitoriosa ejaculação na forma de laço. Em contraste notável, o rosto do herói ostenta os mesmos grandes olhos redondos e ternos dos *animá* (desenhos animados, como Pokémon e outros) exibidos na televisão.

Os fãs mais ardorosos dessa cultura são discriminados no Japão. São os denominados *otaku*, termo pejorativo que designa fanático ou alienado mental, confinado ao mundo da fantasia. Por ter sua arte tachada de *otaku*, foi mais difícil para Murakami vencer no Japão do que no Ocidente. Isso apesar de ser admirado sem reservas pela Geração X, jovens na faixa dos 20 anos, os chamados *shinjinrui* (nova raça humana).

Em suas mostras, Murakami também invade as lojinhas dos museus com todo tipo de bugiganga colecionável. O que inclui chaveiros e bonecos infláveis. Outro ângulo dessa arte que instala uma ironia explosiva onde antes existia um bem-comportado limite entre arte e consumo. São *gadgets* quase irresistíveis, feitos na mesma Hiropon Factory que produz os objetos de arte vendidos por altos preços nas galerias, para colecionadores atônitos com o fato de o autor muitas vezes nem sequer ter dado uma pincelada na tela ou executado um detalhe na escultura. Nesse sentido – o do objeto de arte que se faz com base em um conceito ou projeto, e não de um corpo-a-corpo direto com a matéria – Murakami é neto de Duchamp. E filho de Andy Warhol.

Simultaneamente à individual no MoT, Murakami fez a curadoria de *Superflat*, incluindo obras suas. Iniciada em Tóquio, a exposição cruzou o Pacífico e foi exibida no Museu de Arte Contemporânea de Los Angeles; no Walker Art Center, de Minneapolis, até chegar a Seattle.

A mostra pretende (e consegue) ser a apresentação de um estilo de fazer arte. *Superflat* (que pode-se traduzir livremente como "superplano") é a palavra-chave inventada por Murakami para designar esse estilo. Algo que estabelece um curto-circuito entre o fetiche do objeto de arte único e a banalidade seriada do objeto de consumo. Para muito além do choque da reprodutibilidade técnica apontado por Walter Benjamin. Para conhecer melhor as idéias por trás da obra, há o livro *Superflat* (edição MoCA, Los Angeles, EUA), escrito pelo artista, que reúne teses defendidas por ele em palestras, geralmente proferidas no meio universitário.

Os Operários da Fábrica

A mostra *Superflat*, organizada por Murakami, dissolve os limites entre arte e artesania

Uma das frases de Takashi Murakami: "O mundo deverá ser no futuro como o Japão é hoje: superplano (*superflat*)". Exagero ou premonição, o certo é que o conceito inventado por Murakami é uma tendência vitoriosa no circuito das galerias de Tóquio, inclusive na descolada NADiff, misto de livraria de arte, bar e espaço (minúsculo) para talentos em ascensão. Lá como na ampla mostra *Superflat*, em cartaz na Henry Art Gallery, de Seattle, está presente quase de modo hegemônico uma arte de espaços planos, achatados, fortemente influenciada pelas HQ e desenhos animados japoneses.

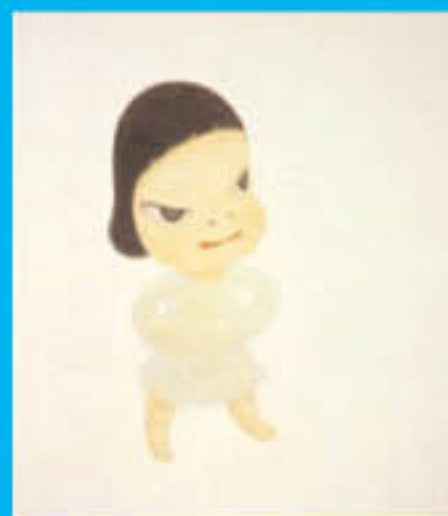
Superflat, com curadoria de Murakami, reúne obras de 18 artistas e dois grupos (Groovisions e Sleep), além de duas peças do próprio curador. Apostando na ruptura de categorias, ele somou artistas visuais a ilustradores, animadores, cartunistas eróticos, fotógrafos e um estilista de moda.

Uma das peças representativas da mostra é *Zero*, de Katsushige Nakahashi: um avião mole e esborrachado, feito com 20 mil fotos coloridas de uma miniatura para montar, hobby muito popular no Japão. O modelo é um caça usado na Segunda Guerra. "Algo que simboliza nossa impotência", diz Murakami. "Temos orgulho desses aviões, mas eles não conseguiram nos livrar da bomba atômica." *Zero* faz lembrar as fotos-*puzzle* de David Hockney e os objetos moles de Claes Oldenburg, astros da Arte Pop americana.

As imagens apropriadas dos *mangás* pornográficos que freqüentam a obra de vários artistas selecionados (inclusive o espantoso Henmaru Machino, com erotizadas meninas denotando um nítido traço pedófilo) são, segundo Murakami, "resultado de um complexo de Lolita". Supostamente inocentes e infantis, escondem (ou revelam) "uma certa impotência, uma dificuldade de lidar com a sexualidade adulta".

Outra presença forte é a de Yoshinori Kanada, que apresenta pinturas originais de fotogramas de seu filme de animação *Galaxy Express 999*. O grupo Groovisions faz uma instalação com 33 bonecos em tamanho natural, todos com os onipresentes olhos grandes dos *mangás*. Outro destaque, o artista que assina simplesmente Mr. (senhor), apresenta sádica performance em DVD. Mr. (assim como Bome e Chiho Aoshima, outros integrantes da mostra) é um dos "operários" da Hiropon Factory, atelier-fábrica que Murakami fundou em 1989.

A Hiropon Factory atualmente funciona em duas sedes: uma em Asaka (Japão) e outra no bairro do Brooklyn (Nova York). A equipe é numerosa (na de Asaka trabalham 77 pessoas e, na de Nova York, 25). Assim como em uma fábrica convencional, há departamentos: pintura, manufatura, modelagem, empacotamento e *merchandise* são alguns deles. A equipe de pintura conta com um banco de dados computadorizado capaz de localizar em segundos as fórmulas exatas para cada uma das cores esfuziantes (por vezes até 150 tons em uma única tela) que fazem a alegria da arte de Murakami. Uma riqueza de recursos de fazer sonhar qualquer pintor ocidental. – AM

FOTOS HENRY ART GALLERY, UNIVERSITY OF WASHINGTON

Da esq. para a dir., *Chappie 33*, do grupo Groovisions, *Straight Jacket*, de Yoshimoto Nara, e *Zero*, de Katsushige Nakahashi

O painel *Dob com Flores* (foto), mede 1,20 x 1,20 m; abaixo, *Hiropon* (à esq.) , de 1997, e *My Lonesome Cowboy* (à dir.), de 1998, têm mais de 2 m de altura

O termo *superflat* se refere mais diretamente à bidimensionalidade presente tanto nos clássicos da gravura tradicional japonesa (como Hokusai) quanto nas histórias em quadrinhos e desenhos animados nipônicos. Vale lembrar que a perspectiva – essa invenção renascentista que criou a ilusão da terceira dimensão no plano e foi adotada em todo o Ocidente – é completamente desprezada ou ignorada pela arte japonesa tradicional. Ela faz maravilhas exatamente por não pretender representar o real, mas deixar evidente que as imagens freqüentam uma outra dimensão: a dimensão da fantasia que, por definição, é irreal. Plana. Sem antes ou depois, suspensa no tempo e no espaço, em um *continuum* narrativo. Mergulhada no mito.

Murakami tem formação acadêmica sólida. É doutor em artes visuais pela Universidade de Tóquio e foi professor visitante da UCLA (Los Angeles). Especializou-se na suave e rigorosa técnica de fundo dourado e delicadas grafias vegetais da pintura do período Edo (1603-1868). Estudou a arte contemporânea ocidental. Apesar de toda essa bagagem intelectual, porém, Murakami considera que sua principal influência artística é... Walt Disney! Em suas próprias palavras: "Acredito que Walt Disney é um superartista. Eu não sei se é indústria, se é negócio. O povo japonês entende. Eu penso que é arte de verdade. Eu acho que, muito mais do que Marcel Duchamp, é Disney que estabelece peças conceitualmente fortes para nosso tempo".

A história corrobora a tese. Durante a ocupação (1945-51) do Japão pelos Aliados (países liderados pelos Estados Unidos que derrotaram os japoneses na Segunda Guerra), os desenhos animados e histórias em quadrinhos de Disney eram distribuídos e vendidos em todo o país. Os olhos exageradamente grandes e redondos desses personagens iriam influenciar fortemente a HQ japonesa desenvolvida na segunda metade do século 20. Eles acabaram por tornar-se marca registrada inconfundível, autêntico produto cultural japonês de exportação.

Não é por acaso, portanto, que um dos personagens mais recorrentes de Murakami seja uma versão alucinada de Mickey Mouse. Dob, personagem de orelhas redondas como o roedor criado por Disney, é o assumido alter ego do artista. Conforme esclarece o curador do MoT, Yusuke Minami, no catálogo da mostra: "A palavra Dob remete a um pequeno demônio constantemente perguntando a razão das coisas, o porquê disto e daquilo".

Pode-se acrescentar que o pequeno demônio se indaga e nos indaga: o que é arte erudita? O que é arte popular? O que é arte? O que é ser artista hoje? Há múltiplas respostas, mas certamente a mais completa sempre irá incluir Takashi Murakami.

Blue Phase (foto), feita entre 1991 e 1998, é uma obra da mesma matriz de *Os Cem*, e reúne cédulas de cruzeiros e cruzados, moedas fora de circulação

FOTO BILL ORCUTT/DIVULGAÇÃO

Necessariamente política

Jac Leirner ganha mostra panorâmica de sua carreira, no Rio, e diz que seu negócio é fazer música para os olhos e coisas para o pensamento

Por Daniel Piza

Sem querer o título de "retrospectiva", a mostra *Ad Infinitum* se diz "o primeiro panorama da produção da artista paulista" Jac Leirner, que vai de 19 deste mês a 28 de abril no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) do Rio de Janeiro. Isso pode parecer estranho a quem só tenha acompanhado o cenário das artes visuais brasileiras nos últimos dez anos. É difícil explicar o rebuliço que Jac Leirner provocou nos anos 80, especialmente a partir de 1985. Com o começo do esgotamento do movimento da Geração 80, que propunha uma pintura vibrante e fugaz como uma boa noitada urbana, produções como a dela passaram a chamar muita atenção. A obra *Os Cem*, por exemplo, reuniu centenas de cédulas de cruzeiros tiradas de circulação, tal sua desvalorização, e que depois seriam substituídas pelos cruzados. De políticos a economistas, de críticos de arte a professores de filosofia, todo mundo decidiu dar opinião sobre a obra de Jac Leirner. Hoje, aos 39 anos, quando já não provoca o mesmo tipo de impacto, ela nega que a retrospectiva seja sua "consagração".

No panorama de uma carreira de 20 anos, além de *Os Cem*, há séries como *Nomes*, *Corpus Delicti*, *Etiquetas de Museus*, *Hip Hop* e *Adesivos*. Em todas elas, a artista sempre partiu de objetos de uso comum e degradável – cinzeiros, sacolas de plástico – e referências à arte como tradição para gerar uma crítica social. Na entrevista a seguir, Jac Leirner diz: "Acredito que, se minha ação se dá no presente, ela é necessariamente política e envolve moral". No entanto, con-

sidera que seu assunto principal é a arte e afirma que pode "ter um cinzeiro na mão e pensar em Matisse ou um cartão de embarque e pensar em Luciano Berio". E ainda: "Meu negócio é música para os olhos e coisas para o pensamento". Ela diz considerar a arte como "um sistema socialmente dado" e, em suas obras, abarcar objetos genéricos que aproveitam "de Villa-Lobos a Ratos do Porão". Caberá ao público verificar se a ambição resistiu à estabilidade monetária.

BRAVO!: Como a sra. se sente fazendo uma retrospectiva com 20 anos de carreira, a qual reúne 23 obras e traz catálogo com 264 páginas e dez textos de crítica de arte? É uma consagração?

Jac Leirner: Ainda que tudo isso soe estranho, o trabalho está feito e continua sendo pensado. A exposição no CCBB do Rio pretende apresentar o âmbito, o espírito e as escalas nas quais as obras transitam. A maior das quatro salas da exposição não tem mais que três obras, e ainda me pergunto se essas 23 ou 32 obras não são a mesma. Minha produção não é vasta, mas uma retrospectiva necessariamente teria de apresentar idéias, desenhos, aquarelas e peças que não estão inseridos nas oito ou nove "séries" representadas na mostra. Sinto-me honrada em ter um livro e uma exposição de grande porte pensados e realizados por uma parceria 100% brasileira entre Ligia Canongia e o CCBB. Essa é minha segunda grande emoção profissional em nossas terras. A primeira foi ter uma obra adquirida pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1999. Mas não acredito em consagração. Ter a obra fora da gaveta e em lugares públicos já cumpre uma grande expectativa que eu possa ter no sentido de ela existir.

Sua obra *Os Cem* causou controvérsia e a fez famosa em meados dos anos 80, ao reunir notas de cruzeiro e usar os recursos da serialização dos objetos e da ocupação do ambiente para lhes dar novo valor. Este novo valor, em sua opinião, é de qual natureza? Estética? Moral? Política? De todas ao mesmo tempo? De que maneira sua arte ultrapassaria o caráter exclusivo de denúncia social, de reação à sociedade industrial contemporânea?

Estes são temas interessantes e por demais complexos e abrangentes, mas definitivamente não são o meu assunto, que é a arte. O fato de lidar com materiais já impregnados de algum sentido previamente estabelecido por relações sociais acaba por confundir presenças com representações. O fato de, por razões subjetivas, eu encontrar potencial plástico em cédulas de cruzeiros correntes e desvalorizadíssimas àquele tempo, ou em cartões de visita também destinados ao lixo, não quer dizer que eu os esteja escolhendo pelo significado habitual que a circulação social lhes atribui. Eu posso ter um cinzeiro na mão e pensar em Matisse ou um cartão de embarque e pensar em Luciano Berio ou ainda um adesivo e vibrar com a última afirmação de X. Entretanto, acredito que, se minha ação se dá no presente, ela é necessariamente política e envolve moral. Mas o meu negócio é outro, é música para os olhos e coisas para o pensamento.

Esse procedimento de colecionar coisas usadas e depois refugadas pela sociedade — como sacolas de grifes, utensílios de avião, etc. — e subverter sua utilidade habitual remete ao *ready-made* dos modernistas como Duchamp. Mas o *ready-made* queria produzir um ser novo e estranho, que fosse uma peça de humor bizarro ou de comentário irônico sobre temas como a sexualidade (Duchamp inclusive utilizava nus de suas amantes) ou a relação do homem com a máquina. A sra., no entanto, dispõe *ready-mades* no espaço e parece criar obras mais calculadas, mais "sérias", sem a extravagância e o individualismo dos modernistas. Por quê?

O *ready-made* duchampiano pertence a seu autor. Os materiais que utilizo são também retirados de sua circulação social, embora eu os considere muito mais genéricos do que o urinol e o secador de garrafas. Introduzidos no sistema da arte, reproduzem o *ready-made* histórico. Para além disso, as poéticas são muito distintas. Por outro lado, não considero Duchamp extravagante e muito menos individualista, pois foi ele quem inaugurou uma manifestação que considera a arte como um sistema socialmente dado.

Quem são os artistas brasileiros que mais a influenciaram? Qual sua opinião sobre nomes como Lygia Clark e Cildo Meireles?

Influência é uma palavra ambígua em se tratando de trabalhos contemporâneos. De Villa-Lobos a Ratos de Porão, aproveitei o que pude. Minha formação foi balizada pelos encontros produtivos com colegas mais velhos, da mesma idade e até mesmo com os mais jovens. Mas é importante distinguir que são essas parcerias que constituem o chão da produção contemporânea e a consolidam. Mais do que influências, há diálogos, tramas, trocas que se tecem. Tentar estabelecer identidades formais no sentido de distinguir linhagens seria fracionar essa produção e assim contradizê-la.

Como a sra. vê a arte atual em comparação com a de 20 anos atrás, quando começou sua carreira?

Vinte anos para arte é um tempo muito curto. Os mecanismos que lhe dão atualidade sem dúvida se ampliaram nesse período, mas a contrapartida é que focar o atual fica mais difícil. Grandes mostras, a imprensa, enfim, a circulação de informação se ampliou. Mas diferenciar as produções, distinguir o excepcional, circunscrever o que chacoalha e fica na cabeça nem sempre é claro e preciso. Mas dá para perceber que a conversa continua: há produções "atuais" nesses 20 anos que estimulam a buscar o fio da meada de muitos novelos. ■

À dir., *Adesivo 26* (*Hardcore*), de 2001; abaixo, *Corpus Delicti* (*Sacos para Enjôo*), de 1993; na página oposta, no alto, *Nomes* (*Art*), de 1994

FOTOS GEORG REHSTEINER / ERMA ESTWICK / LUIS CARLOS FELIZARDO / DIVULGAÇÃO

Onde e Quando

Ad Infinitum. Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro (rua Primeiro de Março, 66, Centro, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/3808-2020). De 3ª a dom., das 12h30 às 19h30. De 19/02 a 28/4

O arquiteto dos paradoxos

Uma mostra em Paris ilustra a obra de Oscar Niemeyer, maior nome da arquitetura moderna no Brasil

As curvas e linhas idealizadas e realizadas ao longo de mais de seis décadas por Oscar Niemeyer são apresentadas em uma exposição em Paris inteiramente consagrada ao arquiteto brasileiro. A Galerie Nationale du Jeu de Paume, no Jardim das Tulherias, abriga a mostra, do dia 5 deste mês até o fim de março.

Organizada com a colaboração do próprio arquiteto e da curadora assistente Cecília Scharlach, a mostra usa maquetes, fotografias, croquis e projeções audiovisuais para ressaltar as características marcantes que consagraram Niemeyer dentro e fora do Brasil – do desenho que quebrou a supremacia do ângulo reto à construção que usa o concreto com leveza. A mostra inclui também a exibição do filme *Oscar Niemeyer – Un Architecte Engagé dans le Siècle*, de Marc-Henri Wajnberg.

O brasileiro tornou-se referência na arquitetura mundial com projetos ousados, como a igreja da Pampulha (em Belo Horizonte, projetada em 1940), os edifícios públicos de Brasília (entre 1957 e 1965, quando trabalhou em parceria com o urbanista Lúcio Costa) e o Museu de Arte Contemporânea de Niterói (1991). Na França, três de seus projetos são consagrados: o da sede do partido comunista francês em Paris (de 1965), o do Centro Cultural de Havre (1972) e o da Bolsa de Trabalho de Bobigny (também de 1972). No total, são mais de 500 projetos, que incluem obras também em países como Itália, Argélia, Alemanha e Estados Unidos.

Na obra de Niemeyer, que continua trabalhando ativamente aos 94 anos, os paradoxos se encontram com harmonia: a monumentalidade triunfante serve ao ideal da cidade feita para todos, quebrando a lógica da hierarquia de classes. A sensualidade das curvas é moldada em concreto. O histórico militante comunista é autor de belas igrejas, como a catedral e a igreja ortodoxa, ambas em Brasília. E não há contradição alguma. Diz Niemeyer: "A arquitetura é feita de sonho e de fantasia, de curvas generosas e de grandes espaços livres (...). O concreto armado permite ao arquiteto que tem o senso da poesia se exprimir. É preciso saber inventar, apelando para todas as técnicas de que dispomos. Por que se submeter a regras, a princípios intangíveis?". — DANIELA ROCHA, de Paris

Abaixo, o Centro Cultural de Havre (à esq.) e a Bolsa de Trabalho de Bobigny (à dir.): obras de Niemeyer na França

FOTOS MICHEL MOCH/JEU DE PAUME/DIVULGAÇÃO

POR KATIA CANTON

FOTO BRUNO SCHULTZE

UM DIÁRIO DA CRIAÇÃO

Gustavo Rezende constrói corpos visuais

No antigo e ensolarado apartamento que empresta ares europeus a uma rua alta no bairro paulistano do Sumarezinho, Gustavo Rezende vive e trabalha. Ali, o artista mineiro de Passa Vinte, nascido em 1960, reúne uma variedade de obras que se encostam, se dependuram, se espalham pelos cômodos da moradia-atelier. Rezende pensa o mundo e a vida por meio da arte e usa o que está ao seu alcance para construir corpos visuais.

Arquiteto de formação, o artista conta que sua forma de pensar sempre se relacionou à criação. "Menino, eu ficava catando coisas na rua, como motores velhos, e levava para meu quarto para pintar, colar. Criava umas espécies de caubóis. Arte sempre foi minha resposta para o mundo", diz.

Rezende conviveu com os artistas da chamada geração 80 e, nessa década, pintava figuras seriadas, muitas vezes usando motivos da vida urbana cotidiana, como carros, prédios. Pouco a pouco, tornou seu trabalho mais conceitual, mais enigmático e sintético na forma, mais impregnado de questões que o absorvem. Na obra *Deus*, por exemplo, uma espécie de totem de madeira é acompanhada de desenhos que parecem reproduzir códigos ancestrais. Nesse período, Rezende resolveu se isolar. Desfez-se de tudo o que tinha, mudou-se para uma casa no bairro paulistano do Alto da Lapa e ficou lá, meses, explorando novos limites.

Em 1993, uma bolsa do Conselho Britânico permitiu ao artista cursar o Goldsmiths College, de Londres, a instituição mais reputada internacionalmente para o ensino de arte contemporânea, escola que formou grande parte da nova geração de artistas ingleses. "Lá sofri um processo de desconstrução da forma de trabalho, pois tudo era questionado, posto à prova", diz ele.

Em sua volta ao Brasil, Rezende fez uma

exposição na Pinacoteca de São Paulo, exibindo uma fase mais analítica de sua obra e seu envolvimento com o pensamento de filósofos e escritores como Nietzsche, Heidegger e Graham Greene. Em 1996, numa exposição no Museu de Arte Moderna paulistano, mostrou a imagem fotográfica de uma caixa de leite ladeada por uma cabeça que lembra a célebre criação do escultor romeno Brancusi.

Outra obra representativa de Rezende é uma série de caixas e embalagens de alimentos, como aveia, chá e cereais, recheados e encapados com gesso. Segundo o artista, "trata-se de uma forma de diário, um diário alimentar, que recebe um tratamento construtivo".

As obras de Rezende são definitivamente formas de diário. Um de seus temas recorrentes é o auto-retrato. Em uma versão, sua imagem, de barba e chapéu, se compõe com carimbos de textos impressos em preto-e-branco. Na obra intitulada *Retrato do Artista Quando Jovem*, numa citação do livro de James Joyce, Rezende aparece usando um gorro azul e faz lembrar os retratos pintados no século 18, ao mesmo tempo em que alude à imagem dos rappers e garotos de rua dos centros urbanos modernos.

Em 2000, uma bolsa da Fundação Vitae levou Rezende a expandir suas pesquisas. O resultado foi visto em uma exposição na galeria Baró Sena e em mostras coletivas, como *Obra Nova*, no Museu de Arte Contemporânea da USP; *Entre Arte e Design*, no MAM-SP; *Auto-Retrato, Espelho de Artista*, na galeria da Fiesp, em São Paulo; além de *America Foto Latina*, no Museu de Guadalajara, no México. Sua próxima individual acontece no Paço das Artes, em São Paulo.

A intuição barroca dos Novos Bárbaros

Uma exposição na Bélgica celebra os 20 anos do design da dupla francesa Elizabeth Garouste e Mattia Bonetti. Por Rodrigo Albea, de Bruxelas

No início dos anos 80, os franceses Elizabeth Garouste e Mattia Bonetti se associaram para criar móveis e objetos. Acabaram inventando uma tendência. Para alguns, um movimento com direito a nome próprio: Novos Bárbaros. Garouste e Bonetti chegavam na contracorrente do design, trazendo as cores de volta para os ambientes da casa, num estilo híbrido, marcado por referências à arte – Barroco, Kitsch, Art Nouveau – e a paisagens de outros continentes, como África e Ásia. Hoje, predominam os contornos *clean* – como nas propostas de Philippe Starck, conterrâneo da dupla –, mas o interesse pelos excessos bem temperados das iniciais G. B. permanece. Na Bélgica, uma exposição celebra, até março, os 20 anos de criação artesanal e industrial dos dois artistas que, casualmente, se preparam para trilhar caminhos individuais. A retrospectiva, em Hornu, no sul do país, reúne cerca de 150 peças e cem desenhos e dá um panorama da profícua fantasia desses estilistas que não são unanimidade, mas certamente referência.

Os bondes de Montpellier, no sul da França, têm design Garouste e Bonetti. A Maison du Cigar, em Los Angeles, também. E as garrafas de Ricard, marca de "pastis" (a cachaça dos franceses, feita de anis), foram desenhadas pelos dois, assim como embalagens de perfumes e cosméticos da marca Nina Ricci. "A França os considera *démodé*. A maneira como eles eliminam barreiras, no entanto, é admirável. Eles são criadores de atmosferas", diz a curadora da mostra, Françoise Busine, diretora do Grand Hornu Images, área de exposições instalada em uma fábrica do século 19, vizinha ao novíssimo Museu de Artes Contemporâneas (MAC's) belga, que deve ser inaugurado em setembro.

Das fronteiras trabalhadas por Garouste e Bonetti, a mais desafiante é o limite entre o bom e o mau gosto. Uma das armas sutis dessa nebulosa criada pela dupla é a combinação de elementos ricos e pobres. Eles foram os primeiros a usar o ferro *forgé*. Com essa escolha, a dupla questiona o próprio valor mercantil dos objetos, enriquecidos pela "mais-valia" trazida por aspectos puramente formais, de metamorfose – como na Arte Povera. É o caso da celebrada *Cadeira Bárbara* (*Chaise Barbare*), que lançou o atelier dos dois em 1981: uma mistura de ferro martelado, pele de pônei e laços de couro. Um exemplar está na coleção do Museu Nacional de Arte Moderna da França (Beaubourg). Hoje, eles associam o ferro com praticamente tudo, da resina às folhas de ouro.

Outro objeto da coleção do Centro Georges Pompidou – o cinzeiro *Tartaruga* (1995) – apresenta uma mistura de formas próxima de uma combinação genética entre o animal e o humano. O resultado é bizarro, assumidamente kitsch. "O kitsch não me incomoda", diz Mattia Bonetti.

É do reino vegetal, no entanto, que vem boa parte da inspiração do mundo onírico criado por Garouste & Bonetti. "É uma referência que sempre existiu na arte, mas vivemos uma época na qual temos a impressão de que vamos perder a natureza", diz Elizabeth Garouste. Melhor, então, transformá-la e fabricá-la: a *Cozinha Extrovertida*, exposta em imagem tridimensional, é um feijão cortado longitudinalmente, com galhos que servem de suporte para objetos. Um imaginário próximo do Surrealismo de Salvador Dalí.

A mostra belga segue em maio para o Museu do Design de Lisboa e marca, casualmente, o fim da parceria de Elizabeth e Mattia. Ela pretende seguir um caminho mais artístico, na pintura, enquanto ele continuará no design. "É uma bifurcação de caminhos, não um desentendimento", diz Garouste. A seguir, trechos da entrevista concedida pela dupla, em Bruxelas.

BRAVO!: Como os srs. definem sua visão do design?

Mattia Bonetti: A fusão e a hibridação de elementos, estilos e épocas é a natureza profunda da nossa associação, sempre foi um desejo comum a nós dois.

FOTOS DIVULGAÇÃO

Elizabeth Garouste: O termo designer não nos convém exatamente, porque exige um domínio técnico maior. Somos artistas plásticos ou criadores de objetos. A resina e o plástico estão presentes em nosso trabalho industrial, mas nossa base é artesanal.

A criação dos srs. normalmente é descrita como barroca.

Bonetti: Nossa criação tem intenções barrocas, mas formalmente não o é. Essa definição criou uma facilidade de leitura contra a qual não me rebelo porque não é fundamental.

O que é fundamental no seu estilo?

Bonetti: Passar uma mensagem de grande liberdade, de independência intelectual em relação às tendências. Não gosto muito das marcas, das generalizações dos gostos, da moda, da uniformização de estilos que se desenha atualmente.

Por exemplo?

Bonetti: Nunca se utilizou de maneira tão abusiva o termo "minimalista" quanto nestes últimos anos. A arte hoje não é minimal, mas sim, talvez, pós-conceitual. E o movimento minimalista, dos anos 50 ou até anterior, sempre esteve presente na nossa obra. Como a Arte Povera, para a qual olhamos com mais atenção no início da nossa carreira.

O kitsch é outra referência marcante.

Bonetti: O kitsch não me incomoda. Se minha produção provocar o riso, fico feliz.

Como os srs. tratam tantas referências?

Bonetti: Nunca ao pé da letra. É uma bagagem, que aparece de maneira inesperada. Nosso trabalho tem eixos fortes, como a relação com a natureza, mas não é linear. É mais vernacular, com meandros.

Garouste: Desde criança freqüento museus; meu irmão e meu marido são artistas. Minha mente sempre percorreu essas direções. Nossos primeiros três anos de colaboração foram marcados por livros e visitas a exposições. Tentamos traduzir referências aos paises orientais e à África, pela linguagem e pelo desenho.

A sua criação atual está mais sóbria e despojada, características da tendência contemporânea.

Bonetti: Somos todos vítimas desse bombardeio de imagens e modas, difícil de combater. Não quero fazer uma cruzada contra a globalização, não defendo uma ideologia. Mas tento usar e oferecer uma liberdade de escolha. Hoje, até o gosto pelo kitsch já é aceito. Quem sabe um dia eu vá desenhar somente móveis beges?!

À esq., gaveteiro *Arco-íris*, de 1998 (111 x 182 x 42,5 cm); no alto, bonde de Montpellier; na pág. oposta, no alto, cinzeiro *Tartaruga*, de 1995 (20 x 13 x 14 cm); embaixo, o ovo-gaveteiro *São Petersburgo*, de 1999 (153 x 180 x 125 cm)

Onde e Quando

Elizabeth Garouste e Mattia Bonetti 1981-2001. Retrospectiva no Grand Hornu Image (rue Sainte-Louise, 82, B 7301, Hornu, Bélgica; tel. 00++/32/2/6577-0712). Até 17 de março

Um toque de colecionador

O CCBB do Rio expõe 160 obras da Coleção Fadel, um dos maiores acervos particulares de arte brasileira

Entre as grandes coleções de arte brasileiras, a do casal Sérgio e Helcida Fadel é a única que abrange desde o período colonial até o contemporâneo, com uma seleção de obras modernistas que ombreia, em dimensão e importância, com acervos como o de Gilberto Chateaubriand, abrigado no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Os colecionadores reuniram peças excepcionais, como a imagem de São Manoel, de Aleijadinho, as esculturas *N'Oublie pas Que Je Viens des Tropiques* e *Uirapuru*, de Maria Martins, e paisagens dos viajantes estrangeiros, entre eles um raro Frans Post. Poucas vezes, porém, esse conjunto foi visto pelo público em uma perspectiva crítica. A partir do dia 26, *Arte Brasileira na Coleção Fadel – A Inquietação do Moderno à Autonomia da Linguagem* exibe 160 obras em seis salas do Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro (rua Primeiro de Março, 66, Centro, tel. 0++/21/3808-2020. De 3ª a dom., das 12h30 às 19h30). A seleção quer apresentar uma nova perspectiva da arte brasileira por meio da rearticulação das obras. "Sérgio Fadel conseguiu sobrepor a sensibilidade refinada e rigorosa à compulsão de um colecionador. Freqüentemente as obras da sua coleção têm uma posição instável, pois ele não reluta em substituir uma obra boa pela excelente", diz Paulo Herkenhoff, curador da exposição. Da iconografia do Rio, estão presentes imagens da *Ponta de Icaraí*, de Johann Georg Grimm, e cenas urbanas de Visconti, Castagneto e Timóteo da Costa. Presentes também o *Retrato do Escritor Mário de Andrade*, de Anita Malfatti, telas de Vicente do Rego Monteiro, como *A Descida* , e *Morro-Favela*, de Tarsila do Amaral. No futuro, a família Fadel pretende dar destino público às obras, segundo a tradição das grandes coleções privadas que se tornaram acessíveis ao público, como as de Luís de Rezende e dos impressionistas dos Barões de São Joaquim, no Museu Nacional de Belas Artes; a coleção Lynch doada à Cultura Inglesa; e as de Castro Maia, Eva Klabin, João Satamini, Roberto Marinho, entre outras. Depois da temporada carioca, a mostra segue para o MoMA de Nova York. – MAURO TRINDADE

Varredores Noturnos (1908), de Carlos Prado: perfil brasileiro

A arte da ciência

Um livro sobre expedições científicas no Brasil imperial recupera pinturas, desenhos e fotografias inéditos

As expedições que circularam pelo Brasil no século 19 com objetivos científicos foram fonte também de um grande acervo de imagens sobre o país. Com apoio de d. Pedro 2º, que criou a Comissão Geológica do Império, o Brasil atraiu os mais importantes geólogos da época, responsáveis pela produção de uma iconografia admirável. *Hartt: Expedições pelo Brasil Imperial* (Metalivros, 252 págs., R$ 90), de Marcus Vinicius de Freitas, reúne grande parte do material produzido pelo viajante norte-americano Charles Frederick Hartt, personagem central nas cinco comissões que percorreram o país entre 1865 e 1878. Hartt veio ao Brasil pela primeira vez na expedição Thayer, dirigida por Louis Agassiz, que esperava encontrar aqui provas contrárias à teoria da evolução de Charles Darwin. O geólogo, que morreu de febre amarela aos 38 anos, no Rio, deixou cinco livros e mais de 50 artigos sobre o país, além de um dicionário da língua tupi. A publicação atual, com versão em inglês, traz 180 reproduções, quase todas inéditas. São painéis e desenhos de Hartt, aquarelas de Jacques Burkhardt, pinturas de Martin Johnson Heade, fotografias de Marc Ferrez e imagens das peças coletadas nas viagens. A obra, que refaz visualmente o percurso das expedições, é um desdobramento da tese de doutorado do professor de literatura da Universidade Federal de Minas Gerais, defendida há dois anos nos Estados Unidos. Freitas pesquisou ainda nos arquivos do Museu Nacional, da Biblioteca Nacional e do Instituto Moreira Salles, todos no Rio. "Muitos documentos estavam se deteriorando, sem catalogação", diz. Outro livro sobre o período é *No Caminho da Expedição Langsdorff* (Grifa/Melhoramentos, 220 págs., R$ 140), de Adriana Florence, sobre o grupo que cruzou o país entre 1821 e 1829, a serviço do governo russo. A obra fornece uma releitura da trajetória da expedição por meio de aquarelas e fotografias feitas em setembro e outubro de 1999. – GISELE KATO

Beija-Flores (1863), de Martin J. Heade

FOTOS DIVULGAÇÃO

POR TADEU CHIARELLI

A IDENTIDADE NO UNIVERSO DA REPRODUÇÃO

Uma mostra em São Paulo sintetiza a trajetória artística de Rosângela Rennó, que extrai sua poética da cultura material da fotografia

A mostra de Rosângela Rennó, no Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo, sem ser uma retrospectiva, apresenta-se como uma súmula muito feliz da trajetória recente dessa artista que, surgida nos anos 80, ganhou forte projeção a partir da década seguinte. Visitando as três áreas da exposição, o espectador poderá ter uma dimensão muito clara dos caminhos percorridos pela artista até o presente.

Rosângela Rennó surge efetivamente na cena brasileira como uma artista que pauta sua poética pela apropriação e manipulação dos elementos que constituem esse fenômeno que parece ser uma espécie de "cultura material" muito específica, capitaneada pelo universo de imagens fixadas em papel por meio fotográfico e fotomecânico, em ação em nossa sociedade desde o século 19. Mas não apenas por ele, mas também por outros objetos ou estruturas textuais que ele fez proliferar: álbuns de fotografias, *passe-partout* para fotos, legendas de fotos publicadas em jornais, etc.

Embora com formação no campo da fotografia, Rennó raramente fotografou. Para que fotografar se o mundo está repleto de imagens fotográficas? Por que não imprimir novos sentidos a essas imagens forjadas no passado, com uma pontual intervenção?

Tais questões estão explicitadas e resolvidas de maneira extremamente feliz na sala que "abre" a mostra da artista no instituto, com as 15 fotografias da *Série Vermelha*. Iniciada em meados dos anos 90, essa série está representada por fotografias de crianças, garotos e homens vestidos com roupas militares, fotos das quais a artista se apropriou e nas quais interferiu, ampliando-as, fazendo cortes e mergulhando-as num forte tom de vermelho que quase as vela para sempre.

Já na sala à direita, por meio da intrigante instalação *Hipocampo*, é possível se familiarizar com um outro momento da trajetória de Rennó, em que fica visível como seu interesse extrapola a própria imagem fotográfica já existente para localizar-se em outros elementos daquela "cultura material" formada a partir das fotos. Ali, o que é apresentado ao público é uma parte da série imensa de legendas de fotos publicadas em jornais e revistas, que Rennó coleciona faz anos. Separando essas legendas das fotos que as originaram, justapondo-as em formas geométricas num espaço determinado – e de uma maneira em que elas aparecem quando a sala está escura e somem quando a sala se ilumina –, a artista mais do que nunca aguça a certeza em todos nós de o quanto a fotografia é capaz de configurar nossa subjetividade e memória coletiva.

Embora, desde os anos 80, Rennó trabalhe com a manipulação da fotografia já pronta, a artista nunca deixou dúvidas de que sua questão não é própria e tão-somente a matéria fotográfica, mas também aquele universo de objetos e textos que proliferaram com a fotografia. Sempre ficou claro – pela capacidade de transcendência de suas fotos manipuladas, objetos e instalações – que a grande preocupação de Rennó é a busca da identidade do eu na contemporaneidade, sua capacidade de migração, deslocamento.

Na videoinstalação *Espelho Diário*, na terceira sala da exposição, o visitante se depara com a explicitação do âmago da poética da artista. Ali encontrará uma Rosângela Rennó que se identifica migrando para a vida de inúmeras Rosângelas. A artista se perde enquanto indivíduo burguês para se encontrar no coletivo de mulheres que, apesar de todas as diferenças, recuperam os pontos de igualdade.

Espelho Diário, sem dúvida, é um marco na obra da artista e pode ser entendida como um ponto de chegada de sua trajetória, uma síntese desse seu caminho tão peculiar não apenas na arte brasileira como internacional. Um ponto de chegada, mas um ponto de partida também para outros desafios que a poesia e a vida lançarão a Rosângela Rennó.

Acima, imagens da instalação *Hipocampo*, de Rosângela Rennó, que alterna luz e sombra

Rosângela Rennó. Mostra no Instituto Tomie Ohtake (rua Coropés, 88, Pinheiros, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3844-1900). Até 3/3. De 3ª a dom., das 11h às 20h. Grátis

FOTOS DIVULGAÇÃO

EDIÇÃO DE KATIA CANTON, COM REDAÇÃO

MOSTRA	**Arte/Cidade – Zona Leste** *Eu Sou Dolores*, 2001 Carmela Gross	**Arte e não Arte** *Quebra-Cabeça*, 2001 Nelson Leirner 1,3 x 1,3m (detalhe)	**Viagem sem Fim** *Sobre Cartão-Postal Pintado*, 2001 Kjell Nupen 119 x 146 cm (detalhe)	**Gráfica Utópica – Arte Gráfica Russa 1904-1942** *Morte ao Imperialismo Mundial*, 1919 D. Moor 107 x 71 cm (detalhe)	**Jeanete Musatti** *Borboletas*, 2000 6,67 x 4,2 x 1,7 cm
ONDE E QUANDO	Sesc Belenzinho (avenida Álvaro Ramos, 991, Belenzinho, São Paulo, SP, tel. 0++/11/6605-8751) e em outros nove pontos da região. Até 30/4. Mais informações pelo site: www.artecidade.org.br.	Galeria Brito Cimino (rua Gomes de Carvalho, 842, Vila Olímpia, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3842-0634). Até o dia 13. De 3ª a sáb., das 11h às 19h. Grátis.	Pinacoteca do Estado de São Paulo (praça da Luz, 2, Luz, São Paulo, SP, tel. 0++/11/229-9844). De 5/2 a 3/3. De 3ª a dom., das 10h às 18h. Grátis.	Centro Cultural Banco do Brasil (rua Álvares Penteado, 112, Centro, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3113-3651). Até o dia 17. De 3ª a dom., das 12h às 18h30. Grátis.	Galeria Nara Roesler (avenida Europa, 655, Jardim Europa, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3063-2344). De 26/2 a 12/3. De 2ª a 6ª, das 10h às 20h; sáb., das 11h às 15h. Grátis.
TRATA-SE DE	Quarta edição do projeto de intervenções urbanas coordenado por Nelson Brissac, com 26 artistas. A proposta, cuja montagem poderá ser acompanhada pelo público ao longo de três meses, começou no Sesc Belenzinho com obras de Regina Silveira, Waltércio Caldas, Nelson Félix, entre outros.	Exposição com obras recentes e inéditas de Nelson Leirner, professor de muitos artistas contemporâneos e um dos pioneiros da performance e do *happening* no Brasil. Com a mostra, a galeria lança ainda um livro com ensaios de Tadeu Chiarelli e toda a trajetória do paulistano, desde a década de 50.	Mostra com 50 obras do pintor norueguês Kjell Nupen, que está entre os mais influentes artistas contemporâneos de seu país. Nas telas predomina a cor azul, referência às paisagens litorâneas que lhe servem de inspiração.	Mostra com 143 obras feitas por alguns dos mais importantes nomes da vanguarda russa durante o processo revolucionário, de 1904 a 1942, como Alexander Rodchenko, Vladimir Maiakovski e El Lissitzky. No conjunto de litografias fica evidente o esforço para se ligar arte, política e indústria.	Mostra com 13 instalações da artista paulistana, que tem uma produção voltada para as miniaturas e feita com materiais como folhas de ouro e cristais de rocha. Parte dessa coleção integrou uma coletiva há dois anos no Museum of the Americas, em Washington, e só agora é exposta no Brasil.
IMPORTÂNCIA	O Arte/Cidade é um projeto extremamente fértil que, desde 1994, faz intervenções artísticas em determinados espaços públicos da cidade paulistana, questionando, subvertendo, revendo seus papéis e funções dentro do contexto do espaço e da vida urbana.	Com uma longa e produtiva carreira, que se inicia nos anos 50, Leirner é um dos mais instigantes artistas contemporâneos brasileiros. Sua produção, repleta de referências a produtos industrializados, à arte pop e ao kitsch, remete ao mercado e à vida cotidiana.	Nupen é considerado um dos mais importantes artistas contemporâneos da Noruega. Seguindo uma tradição que fica latente na obra de Edvard Munch, a pintura norueguesa trata a natureza como expressão metafísica. Nupen se inclui nesse contexto, criando paisagens metafóricas plenas de dramaticidade.	O movimento construtivista pretendia se traduzir em uma linguagem moderna, arrojada, sintética e acessível a todos. A presente mostra acompanha o processo percorrido pelos artistas para, com cartazes, divulgar e reforçar ideais da Revolução de 1917. Pouco a pouco, eles substituíram um efervescente experimentalismo pelo realismo de inspiração stalinista.	Em instalações e esculturas feitas de materiais variáveis, Jeanete Musatti combina uma preocupação formal rigorosa, que se liga à tradição concreta brasileira, a uma reflexão sobre o comportamento e a vida.
PRESTE ATENÇÃO	Na particularidade desta quarta edição, que concentra, em seu perímetro, questões relacionadas ao caos urbano e à exclusão social que assombram todos os grandes centros. Brasileiros e estrangeiros construirão interferências que iluminam outras possibilidades de uso e de percepção.	Na exibição de filmes super-oito com os *happenings* do artista no início da carreira. Ele participava do Grupo Rex, junto com José Resende, Wesley Duke Lee, Geraldo de Barros, entre outros. Em um dos *happenings*, apagava-se a luz e os visitantes podiam, no escuro, levar as obras que quisessem.	Na presença do mar em sua pintura. A paisagem norueguesa é sempre próxima ao mar, projetando-se ao longo da costa, formando os fiordes. As paisagens costeiras de Nupen são visualmente simples, feitas como formas geométricas, mas guardam profundos impulsos psicológicos e recordações.	Nas grandes colaborações entre artistas de diversas áreas de atuação, procedimento importante nas vanguardas do século 20. Dentro do construtivismo russo, artistas costumavam ilustrar obras literárias, como é o caso das nove colagens de Rodchenko, feitas para o poema *Isto*, de Maiakovski.	Na forma como suas caixinhas transformam-se em comentários sobre a sociedade contemporânea. Dispostas linearmente, buscando uma ordem perfeita, tentam organizar o pensamento e as paisagens urbanas.
PARA DESFRUTAR	A arte pública dos anos 80 em *Rendam-se Terráqueos*, até o dia 24/3, na Casa das Rosas (av. Paulista, 37, São Paulo). Os 14 artistas criaram um inconsciente imagético coletivo. O título da mostra remete a uma frase de Marcicano, grafitada nos muros da cidade.	A segunda fase da mostra *Rotativa*, na Fortes Vilaça (rua Fradique Coutinho, 1.500, São Paulo), até 9/3. A coletiva, que começou no ano passado e vai apresentar todo o elenco, traz obras de Franz Ackermann, José Damasceno, Julião Sarmento, entre outros.	As outras exposições organizadas pela pinacoteca para comemorar o aniversário da cidade e que ficam até 3/3. A programação inclui uma mostra com as obras que já serviram de cenário para o programa *Metrópolis*, da TV Cultura, e curadoria de Tadeu Chiarelli.	O filme *O Encouraçado Potemkin*, feito por Sergei Eisenstein em 1925. A produção foi encomendada e financiada pelo partido comunista da antiga União Soviética para comemorar os 20 anos de rebelião contra as autoridades czaristas.	O livro *Franz Weissmann* (R$ 41), um dos volumes da coleção *Espaços da Arte Brasileira*, lançada pela Cosac & Naify. O artista foi um dos fundadores do Grupo Neoconcreto, em 1959.

MOSTRA	**Goya, A Imagem da Mulher** *Retrato da Senhora Sabasa y García, 1814* Goya	**Rubem Valentim – O Artista da Luz** *Composição Bahia 1*, 1966 Rubem Valentim 100 x 73 cm (detalhe)	**Brígida Baltar** *Coleta da Neblina*, 1999 (detalhe)	**Diálogos** Desenho Amilcar de Castro	**Jordan Crandall** *Heat Sequence*
ONDE E QUANDO	Museu do Prado (Paseo del Prado, s/nº, Madri, Espanha, tel. 00++/34/91/330-2900). Até o dia 10. De 3ª a sáb., das 9h às 19h; dom., das 9h às 14h. R$ 6,35 (500 pesetas/3 euros).	Museu Nacional de Belas Artes (avenida Rio Branco, 199, Cinelândia, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/2240-0068). Até 10/3. De 3ª a 6ª, das 11h às 17h; sáb. e dom., das 13h às 17h. Grátis.	Museu de Arte Contemporânea do Centro Dragão do Mar (rua Dragão do Mar, 81, Praia de Iracema, Fortaleza, CE, tel. 0++/85/488-8600). Até o dia 10. De 3ª a dom., das 14h às 21h30. R$ 2.	Santander Cultural (rua Sete de Setembro, 1.028, Porto Alegre, RS, tel. 0++/51/3287-5532). Até 31/3.	Agora (rua Joaquim Silva, 71, Lapa, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/2224-6234). De 16/2 a 10/3. De 5ª a dom., das 17h às 21h. Grátis.
TRATA-SE DE	Exposição com 120 obras do espanhol Francisco de Goya y Lucientes (1749-1828) que têm a mulher como tema. A mostra é dividida em cinco módulos: paisagens cotidianas, intimidade, alegorias sacras e profanas, retratos, e cenas de práticas obscurantistas.	Exposição que traça um panorama da produção do artista baiano (1922-1991) entre as décadas de 50 e 90, com mais de cem obras, entre pinturas, relevos, objetos e esculturas, pertencentes, na maioria, ao acervo do próprio artista. Traz um livro, organizado por Benê Fonteles e Wagner Barja.	Mostra com um vídeo e oito fotografias da artista carioca que se dedica ao registro da maresia, do orvalho e da neblina, em visitas a Serra das Araras, Serra dos Órgãos, praia do Arpoador e outros endereços do Rio de Janeiro.	Projeto que inclui duas exposições: *Amilcar de Castro*, organizada por Marcelo Ferraz e com obras de sua produção recente, e *O Desenho, A Escultura. Tangenciando Amilcar de Castro*, com 45 obras de dez artistas contemporâneos que tratam de questões fundamentais a Amilcar, como ponto e linha.	Mostra do artista norte-americano com seis vídeos da série *Heatseeking*, em que ele capta cenários violentos de San Diego a Tijuana. Em um dos filmes aparecem os instrumentos usados pela patrulha dos Estados Unidos para capturar os mexicanos que tentam cruzar a fronteira de forma ilegal.
IMPORTÂNCIA	Goya foi um dos mais ousados artistas de todos os tempos, dono de uma obra que não se classifica em um período ou estilo específico. Ele fez pinturas, gravuras, desenhos, retratou coisas do povo e da vida cotidiana, cenas repletas de conteúdo político. Pintou também mulheres.	Mostra que lembra os dez anos da morte desse artista baiano e autodidata que levou a arte afro-brasileira para o universo da produção moderna e contemporânea no país.	Brígida Baltar é um dos nomes de maior destaque na arte brasileira da novíssima geração. Ela estudou arquitetura e história e freqüentou a Escola do Parque Lage, no Rio de Janeiro, destacando-se por um interesse em analisar os fenômenos da natureza sob uma perspectiva original e intimista.	Amilcar de Castro é o pivô de duas grandes mostras que revelam e homenageiam sua obra. Por meio de obras mais recentes, de desenhos a esculturas, de dimensões minúsculas a obras gigantescas, todo o pensamento do artista sobre linha e plano é revelado.	O artista faz um tipo de abordagem contemporânea dos meios tecnológicos em que ele utiliza fotografia tratada por computador para ressaltar as contradições inseridas na imagem. Crandall retrata a tensão erótica contida no ato de olhar e ser olhado por trás do sistema de policiamento da fronteira dos Estados Unidos com o México.
PRESTE ATENÇÃO	Em como a retrospectiva desvenda uma atitude de extrema modernidade. O artista se despoja das molduras mitológicas para expor o corpo nu. Goya vê a nova mulher, que surge do povo, na transição de século, como uma lutadora, seja ela pobre, explorada, debochada.	No fato de que as cem obras, entre pinturas, esculturas, relevos e objetos, revelam uma síntese de linguagem que associa a tradição do Concretismo e sua simplificação formal com as cores e símbolos da arte afro-brasileira.	Na maneira como suas coletas tomam corpo. Na de neblina, a artista se deixou fotografar com frascos de vidro, tentando engarrafar a neblina de serras cariocas ao amanhecer. Baltar analisa os fenômenos também sob aspectos formais, que equilibram transparência e opacidade.	Na maneira como outros artistas contemporâneos, como Carmela Gross, Marco Gianotti, Shirlei Paes Leme, entre outros, são associados à obra de Amilcar de Castro por meio de um pensamento consistente sobre a linha no plano.	Na maneira como o artista sutilmente revela o lugar do desejo dentro da cultura militarista norte-americana. Crandall atribui dimensões subjetivas ao que seria um fato cotidiano.
PARA DESFRUTAR	O acervo do próprio museu, com cerca de 8,6 mil pinturas. Para apresentar a coleção, a instituição promove, todo sáb. (às 16h e às 17h30) e dom. (às 11h e às 12h30), a análise completa de uma obra exposta, feita por um de seus curadores.	O projeto A Imagem do Som, no Paço Imperial (praça 15 de Novembro, 48, Rio de Janeiro, RJ), até o dia 24. A quarta edição convidou 80 artistas para criar obras inspiradas em músicas de Tom Jobim. Entre os participantes estão Lygia Pape e Eduardo Sued.	As outras duas salas do MAC, com a exposição *Antonio Dias – O País Inventado*, também até o dia 10. A mostra reúne 30 obras que percorrem toda a produção do artista, dos anos 60 à década de 90, em que ele experimenta novos materiais, como grafite e pó de ouro.	Neste mês, o Santander Cultural promove uma mostra de música toda 2ª, às 18h30. Com curadoria de Juarez Fonseca e Dedé Ribeiro, o festival alternará importantes nomes da cena gaúcha.	O livro *Tiradentes: O Corpo do Herói*, da editora Martins Fontes. Escrita por Maria Alice Milliet, a publicação dimensiona o papel da iconografia na constituição de um mito. De acordo com a autora, o personagem supriu a carência de grandes heróis da República.

FOTOS DIVULGAÇÃO

O obstáculo da vanguarda

Jean-Luc Godard, o mártir que buscou ampliar os limites da narrativa cinematográfica, está de volta com novo filme e antigos impasses estéticos. Por Hugo Estenssoro

O cineasta (pág. oposta, nos anos 60) e a nova obra (abaixo, com Audrey Klebaner): lampejos na escuridão

Estréia neste mês, no Brasil, O Amor segundo Godard (Éloge de l'Amour), *filme mais recente do cineasta de origem suíça Jean-Luc Godard. Diretor de títulos como* Acossado *(1959) e* A Chinesa *(1967), integrante da chamada Nouvelle Vague – movimento de renovação estética do cinema francês dos anos 60, do qual participaram François Truffaut e Claude Chabrol, entre outros –, Godard encarnou como artista e crítico (celebrizado na revista* Cahiers du Cinéma*) uma idéia de vanguarda artística que marcou, talvez como nenhuma outra, a história do cinema no século 20. Sua nova obra, à luz desse legado fundamental, é analisada a seguir por Hugo Estenssoro.*

O Amor segundo Godard contém uma meia dúzia, talvez uma dezena, de momentos de grande densidade emotiva. A partir de certo ponto o espectador começa a esperá-los não sem impaciência, como um navio perdido espera os lampejos de um farol para tentar orientar-se no meio de uma tensa, incompreensível escuridão. É possível, naturalmente, elaborar uma estética com esses elementos: os breves, raros instantes de humanidade do filme ilustram, em contraste com o turvo pano de fundo, a difícil sobrevivência da alta cultura e dos nobres sentimentos (Godard e nós) no universo hostil do triunfante capitalismo americano. Sobrevivência, aliás, finalmente frustrada. Por um lado Edgar, o protagonista, não consegue realizar seu "projeto", um filme sobre as quatro idades do amor. E por outro, os protagonistas de uma heróica história de amor durante a Resistência (talvez os avós da atriz que Edgar quer para seu filme) terminam na sua velhice vendendo-a como roteiro a uns grotescos representantes de um estúdio de Hollywood.

Outra leitura também é possível. *O Amor...* é a reiteração – talvez como epitáfio – da capitulação de Godard como artista feita em 1983 com *Prenome Carmen*, em que

FOTO DIVULGAÇÃO

faz o papel de um diretor de cinema fracassado, que por sua vez reiterava a declaração de um personagem de *Salve-se Quem Puder – A Vida* (1980), também encarnado pelo próprio Godard: "Faço filmes para manter-me ocupado. Se tivesse a força, não faria nada". Curiosamente, essas declarações de impotência estética, que confirmam a opinião do público, são os filmes mais inteligíveis de Godard desde o período 1959-1965, que termina com *O Demônio das Onze Horas*.

Nem por isso Jean-Luc Godard deixa de ser uma das figuras-chave do cinema do século 20, vale dizer da história do cinema. Não há apenas fracassos honoráveis; também, como diz o lugar-comum, há derrotas gloriosas. O *Finnegans Wake* de Joyce é perfeitamente ilegível como livro e, comparado com as obras-primas de renovação da linguagem do francês Céline, do italiano Gadda, do cubano Lezama Lima ou de Guimarães Rosa no Brasil, é uma estrondosa catástrofe literária. Mas as perspectivas que desfecha quando lido em doses digeríveis são uma etapa obrigatória na formação de escritores com sólida consciência artesanal. Este tipo de experimentalismo costuma ser tão árido como estéril, mas desempenha uma importante função técnica, a de assinalar limites (que novas experimentações podem ampliar). Na história da pintura, por exemplo, os *pontilhistas* Seurat e Signac pagaram com seu talento para estabelecer os limites do Impressionismo; mas sem eles os *fauvistas* não teriam sido possíveis. Como eles – e muito mais do que eles, que afinal conseguiram fazer uma obra –, Godard é um mártir da vanguarda.

O mérito de Jean-Luc Godard, na memorável formulação de Pauline Kael, consiste em transmitir-nos a nostalgia das possibilidades perdidas do cinema. De fato, essa paixão pelo cinema como um paraíso perdido da imaginação anima todos os diretores da Nouvelle Vague (e talvez todos os cineastas), mas em Godard é diferente. O que para os outros é um ponto de partida e um estímulo para a emulação torna-se para Godard um problema e, finalmente, um obstáculo. Da mesma maneira como a língua inglesa, para James Joyce, cristaliza-se numa densidade que finalmente faz impossível a narrativa, que exige transparência, em Godard o material da cinematografia o impede de usar o cinema como instrumento de comunicação. Com uma diferença crucial: enquanto um artista como Joyce é irrefutavelmente um mestre que domina seu material, Godard tem sérias dificuldades com o *métier*. Durante um certo tempo pensou-se que as suas imperfeições técnicas faziam parte de sua estética, uma elegante solução ao problema do filme com orçamento minúsculo ou inexistente. Isso tem a sua parte de verdade. Mas a obra dos outros membros da Nouvelle Vague, que operavam com similar falta de recursos, é prova de que Godard nunca se preocupou em resolver essas dificuldades.

Há uma possibilidade alternativa: Godard, longe de ser incapaz ou simplesmente preguiçoso, estava a procurar outra coisa. Temos importantes indícios dessa atitude. Seu uso do som como elemento independente e de pleno direito na montagem final – em alguns casos contrariando ou oferecendo um contraponto às imagens – é reconhecido como uma brilhante inovação. Mas é típico que Godard nunca tenha conseguido usá-la com a brilhante eficácia de um Robert Altman.

Nesta pág, da esquerda para a direita, *Acossado* **(1959),** *A Chinesa* **(1967) e** *O Desprezo* **(1963): perto do que se poderia chamar de gênero ensaístico. Na pág oposta, outra cena de** *O Amor segundo Godard*

FOTO DIVULGAÇÃO

Por outro lado, a sua incapacidade nua e crua para narrar é evidente até quando sua intenção declarada é a de fazê-lo. O exemplo clássico é *Bande à Part* (1964), quando Godard decidiu fazer concessões a um público supostamente incapaz de compreendê-lo. Usando o esquema de "uma garota e uma pistola", tema que em sua opinião sempre vende ingressos, Godard conseguiu filmar um de seus piores fracassos de bilheteria. A sua incapacidade narrativa é melancolicamente evidente se lembrarmos que sua paixão pelos filmes B ficou consagrada quando dedicou seu primeiro longa-metragem, *Acossado* (1959, estréia em 1960), às escuras (e ultracomerciais) produtoras Republic e Monogram. É bom lembrar, também, que em *Acossado* Godard limitou-se a dirigir, como qualquer *hack* hollywoodiano, uma idéia de Truffaut, que além do roteiro básico também lhe arranjou um produtor.

E tem mais: as ousadias e inovações de Godard raras vezes, e apenas por momentos, atingem os limites da estética cinematográfica. A narrativa, com ou sem talento para ela, não esgota as possibilidades do cinema. Susan Sontag, falando de *Viver a Vida* (1962), tem assinalado a capacidade de Godard de exprimir "a inexorabilidade de um evento", de mostrar sem explicar. Com efeito, o cinema pode atingir o que podemos chamar de pureza fílmica, isto é, a apreensão de uma realidade específica e intransferivelmente cinematográfica, além do artifício narrativo. A obra de Godard abunda nessas breves epifanias, que são, ao mesmo tempo, fruto de suas improvisações e provas de seu talento. Porém, em matéria de

O Que e Quando

O Amor segundo Godard (*Éloge de l'Amour*)**, novo filme de Jean-Luc Godard. Com Bruno Putzulu, Cecile Camp, Jean Davy, Audrey Klebaner e Françoise Verny. Estréia neste mês**

filmes não-narrativos, o chamado "cinema *underground*" americano oferece uma vanguarda bem mais radical. Contemporâneo e mesmo anterior à Nouvelle Vague, o cinema *underground* americano já desde 1952 começava a explorar territórios invisíveis desde a perspectiva francesa. Usando a terminologia literária, o cinema narrativo tradicional e convencional equivale à ficção. Cineastas *underground* como Jonas Mekas tentam outros gêneros, como o diário íntimo. Godard tem chegado perto do que poderíamos chamar de gênero ensaístico (Susan Sontag afirma que Godard faz um "cinema de idéias"), mas é óbvio que de maneira acidental.

A verdade – uma triste verdade para alguém como eu, que começou a pensar em cinema com a Nouvelle Vague e não com a tradição clássica ou a hollywoodiana – é que Jean-Luc Godard é uma promessa que não se cumpriu. Com a perspectiva do tempo (ano passado celebrou-se o meio século da fundação dos *Cahiers du Cinéma*), fica cada vez mais evidente que a Nouvelle Vague foi apenas um momento inaugural do cinema francês depois do cataclismo da guerra. Isto é, representa uma etapa histórica e não estética. Os jovens "*fous de cinéma*", que se agruparam em torno do crítico André Bazin e da cinemateca de Henri Langlois, foram um produto da guerra. No seu período de formação, na década de 40, a França, junto com eles, redescobriu "a arte do século 20". Só a partir de 1946 foi-lhes possível ver o moderno cinema americano, filmes como *E o Vento Levou* (1939) ou *Cidadão Kane* (1941), para não falar da enxurrada de filmes B que apenas conseguiu satisfazer uma fome de filmes atrasada de vários anos.

FOTO AFP

Foi o impacto sísmico dessa experiência que determinou a maior contribuição da Nouvelle Vague, a crítica. Todos os seus diretores foram críticos antes de poder filmar, e o foram num nível cultural que os americanos só atingiriam duas décadas depois. Como todas as verdadeiras revoluções, a Nouvelle Vague foi um retorno, ou a tentativa de um retorno. O paraíso perdido era a suposta "Idade de Ouro" do diretor, antes da "indústria" tomar o poder. Havia problemas, é claro, como determinar quando foi esse momento edênico. Alguns puristas afirmavam que esse alto meio-dia de criatividade terminou em 1915, isto é, quando o cinema nem sequer havia começado aos olhos do público leigo, para o qual os filmes mudos constituem a pré-história do cinema. Os jovens cineastas franceses fizeram uma formulação histórica e teórica que pela primeira vez deu coerência à arte cinematográfica. Até então, o que passava por história do cinema, como disse alguma vez Andrew Sarris, era uma enumeração que críticos nostálgicos faziam dos filmes de que gostaram na sua juventude. A Nouvelle Vague inventou um passado nitidamente dividido em períodos, com uma lógica interna determinada pelas características estilísticas. A formulação foi parcial e idiossincrática – em muitos casos simplesmente errada –, mas a partir de então tornou-se o ponto de referência do debate. Toda uma geração reconheceu no cinema a arte-chave de seu tempo e o adotou com a naturalidade com que a segunda geração romântica adotou o romance.

Exceto Jean-Luc Godard, e muitos ainda estamos agradecidos por isso. Ao mesmo tempo, porém, Godard encarna o celebrado epigrama do cubano Guillermo Cabrera Infante: a *politique des auteurs* tornou-se a *politique des amateurs*. Enquanto o resto se profissionalizava até chegar ao nível de Hollywood, o que lhes permitiu fazer uma obra, Godard escolheu a oposição permanente. O preço foi uma espécie de amadorismo permanente, disfarçado de um rigor vanguardista. A sua procura do absoluto – bastante limitada se comparada com o cinema *underground* americano – lembra aquele pintor de Balzac que, depois de uma vida inteira de "pesquisas", termina mostrando uma obra-prima caótica e ininteligível na qual apenas é possível discernir um pé maravilhosamente pintado. Algo assim como o maravilhoso momento em que Godard mostra, em *Éloge de l'Amour*, o tremor do lábio da velha *résistante* no momento de vender as suas memórias de juventude.

Algo ainda a Dizer?

O Amor segundo Godard mostra o esgotamento do cineasta

Por Michel Laub

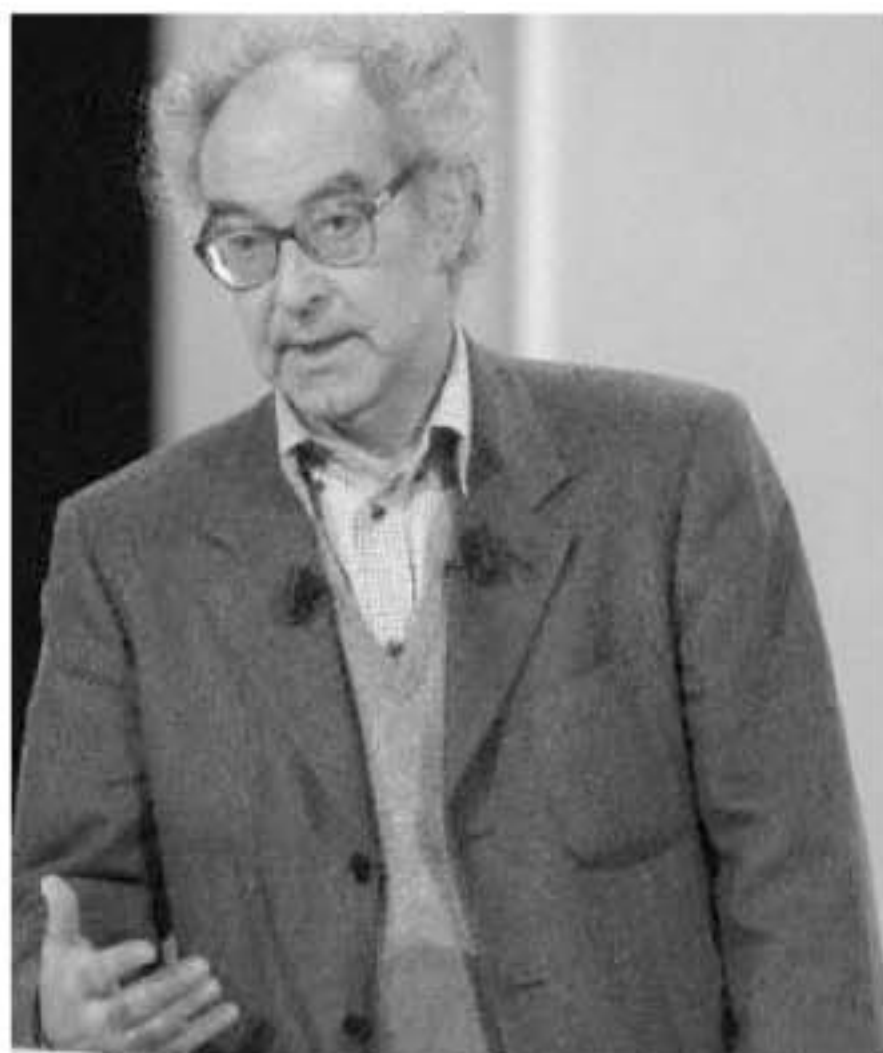



FOTO KEYSTONE/DIVULGAÇÃO

Alphaville (no alto), o novo filme (acima) e o cineasta (pág. oposta, em foto de 1998): o amor sobrevive a tudo, menos ao imperialismo americano

Sempre dá para discutir se, em cinema, exibir determinado discurso significa concordar com ele. Pelo que se conhece da biografia e da obra de Jean-Luc Godard, porém, é provável que seja sua a virulenta pregação contra a hegemonia americana que permeia os diálogos do novo filme.

"Americana?", o cineasta seria capaz de perguntar. Não é provocação: em determinado momento da trama, alguém diz que o termo se refere "a todo o continente", e não só aos Estados Unidos. Você já ouviu isso antes? "Eles não têm história, então precisam procurá-la em outros lugares. No Vietnã e em Sarajevo (*sic*), por exemplo." A coisa vai por aí.

Talvez tenha chegado a hora de admitir, como parte da crítica faz há tempos, que Godard não tem mais nada a dizer. Ninguém quer fechar os olhos para a estupidez do produto comercial Hollywoodiano, mas a alternativa proposta por ele é desanimadora: um cinema de narrativa quase incompreensível, cuja lentidão parece mais um hábito maneirista do que uma escolha, que enfeita com todo tipo de artifício formal metáforas francamente pueris. Em *O Amor segundo Godard*, uma delas pode ser usada como exemplo nem tão gratuito assim: um abaixo-assinado promovido por uma garota, num norte da França ainda com rastros da resistência ao nazismo, em favor da "dublagem de *Matrix* para o bretão".

Matrix (1999), um clássico da ficção científica adolescente, é uma alegoria do combate ao totalitarismo tecnológico. Para se ficar no tema, um dos títulos célebres de Godard, *Alphaville* (1965), também falava da opressão numa sociedade "avançada". Em *Matrix*, como em boa parte do cinema americano recente – de *Um Dia de Fúria* a *Clube da Luta* –, a saída contra o mundo cheio de controles era a violência (nestes dois últimos, com laivos fascistóides). Em *Alphaville*, era justamente o amor – o casal protagonista se libertava por meio desse sentimento *subversivo*.

Trinta e sete anos depois, Godard volta ao assunto. Claro que agora a opressão é ianque. Sob ela, nem o amor sobrevive: todos os relacionamentos descritos no enredo naufragaram. A namorada de alguém "se vendeu" para a televisão, outra cometeu suicídio, e quem é o culpado? "Você quis a América, agora fique com ela", diz uma personagem a respeito da França pós-Segunda Guerra. Talvez sob Hitler a coisa estivesse melhor: pelo menos não se veria, como em *O Amor segundo Godard*, uma senhora que participou da resistência vendendo suas memórias a Spielberg e seus malvados asseclas...

Ângulos de conciliação

José Dumont em *Abril...*: determinismo e redenção

FOTO WALTER CARVALHO/DIVULGAÇÃO

***Abril Despedaçado*, de Walter Salles, segue o modelo de outros filmes brasileiros indicados à disputa pelo Oscar**

Por Luiz Zanin Oricchio

À esquerda, *Central do Brasil*, o mais próximo que o país chegou da estatueta. Na pág.oposta, de cima para baixo, *O Quatrilho*, *O Que É Isso, Companheiro?* e *Orfeu*, indicados em anos anteriores: sem esconder conflitos, mas sem estabelecer impasses

FOTOS RICARDO SÁ/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / ARTHUR CAVALIERI/TYBA/DIVULGAÇÃO

Neste mês, dia 12, saem as indicações para o Oscar. Aí se saberá se *Abril Despedaçado*, de Walter Salles, escolhido pela comissão do Ministério da Cultura para a disputa, será um dos cinco finalistas que concorrem à estatueta de melhor filme estrangeiro da Academia de Hollywood.

Nos últimos anos, três filmes brasileiros chegaram lá: *O Quatrilho*, de Fábio Barreto, *O Que É Isso, Companheiro?*, de Bruno Barreto, e *Central do Brasil*, de Walter Salles. Antes, apenas *O Pagador de Promessas*, dono de uma Palma de Ouro em Cannes, conquistara o direito de disputar o troféu. Outros três, *Tieta* e *Orfeu*, ambos de Cacá Diegues, e *Eu Tu Eles*, de Andrucha Waddington, foram indicados pelo Brasil, mas não chegaram à decisão.

O que esses filmes mais recentes têm em comum? Aparentemente pouca coisa, com exceção do fato de serem representantes de um certo "cinema brasileiro de qualidade". Som e diálogos audíveis, fotografia digna de Primeiro Mundo, roteiro que conta uma boa história, intérpretes competentes, talvez uma "mensagem" edificante no final. Seria gratuito dizer que buscam o estereótipo, ou seja, uma imagem-clichê do Brasil, facilmente reconhecível lá fora. Pelo contrário, *O Quatrilho*, candidato em 1995, tem como pano de fundo a imigração vêneta no Rio Grande do Sul, fato que não deve ser de grande conhecimento fora dos seus limites geográficos. Seus personagens, loirinhos e falando português italianado, não cabem no retrato do brasileiro tipo exportação.

A contraprova: *Bossa Nova*, também uma produção do clã Barreto, e obviamente feita para agradar o mercado internacional, não emplacou a candidatura. Mostra um Rio de Janeiro de cartão-postal, tem uma quantidade razoável de diálogos em inglês (para facilitar as coisas para os americanos, que não gostam de legendas), é raso como um pires, etc. Tão comercial e voltado para o mercado externo que seus produtores, na última hora, recuaram e não o inscreveram como candidato.

A indicação de *O Que É Isso, Companheiro?*, também de Bruno Barreto, em 1997 (concorreu em 1998), obedeceu a uma logística mais sofisticada. Trata de um episódio histórico brasileiro, mas que diz respeito aos Estados Unidos, o seqüestro do embaixador americano na época do regime militar. Ajuda-o também o formato de thriller empregado na adaptação do livro de memórias de Fernando Gabeira. Revela ao público estrangeiro que houve uma luta de guerrilha no Brasil e que esta foi derrotada. Um diplomata (Alan Arkin) entra no caso, de gaiato, mesmo porque não ficam claras a presença e a responsabilidade dos Estados Unidos no golpe que instalara a ditadura – contra a qual os seqüestradores lutaram.

Enfim, tudo fica dentro de um limite razoável de distanciamento e superficialidade, ainda que o filme não possa ser tachado de desonesto. É, sim, discutível, e foi realmente discutido, especialmente em razão da maneira amena como trata um personagem polêmico, o policial torturador vivido por Marco Ricca. No ano em que foi escolhido, *O Que É Isso, Companheiro?* derrotou as candidaturas de *A Ostra e o Vento*, de Walter Lima Jr., e *Baile Perfumado*, de Lírio Ferreira e Paulo Caldas, dois dos melhores longas-metragens da fase de retomada do cinema brasileiro.

Acredita-se que *Central do Brasil* é o que esteve mais próximo de ganhar o Oscar. Foi derrotado simplesmente porque havia um candidato imbatível, *A Vida É Bela*, de Roberto Benigni. De fato, *Central* reúne as características de um suposto vencedor da Academia: mostra um quadro típico do país que representa (o Rio de Janeiro violento contraposto ao sertão árido, porém humano), uma situação dramática padrão (criança ensina valores reais a adulto), somado a um final redentor e catártico. Além disso, como se sabe, a dupla formada pelo garoto Vinícius de Oliveira-Fernanda Montenegro funciona com química perfeita.

Em *Abril Despedaçado*, candidato deste ano, vai-se de novo ao sertão, mas desta vez variando sobre um tema do albanês Ismail Kadaré livremente adaptado para o modo brasileiro de ser. A história é sobre uma vingança familiar, mas também aqui o foco é posto sobre a relação entre um adulto e uma criança. O frio determinismo proposto por Kadaré é trocado no fim pela redenção, mesmo que esta tenha em si um traço dramático e sacrificial. Enfim, sobressaem a beleza da paisagem, o talento do diretor, a imaginação do fotógrafo, a eficiência do elenco. Por trás dessas qualidades, a realçá-las, há o lobby do influente produtor Arthur Cohn. Ou seja, tem tudo para dar certo, mas não há garantias. Da mesma forma que seus antecessores, *Abril Despedaçado* foi indicado por meio de uma interessante operação intersubjetiva. A comissão encarregada da escolha, que muda todos os anos e é formada por nomes ligados ao cinema, procura imaginar como os outros – ou seja, os membros da Academia de Hollywood – gostariam de nos ver. Joga-se imaginando a jogada do adversário, como numa partida de par ou ímpar.

A disputa pelo Oscar é acirrada, por razões quase óbvias. É a janela de maior visibilidade no mercado global. Ser indicado para o prêmio já é uma tremenda vantagem em termos de comercialização do filme e prestígio para o diretor e o produtor

Cronicamente Inviável, o tipo de filme que não cabe na corrida ao Oscar: aposta na tragédia social, e não no drama individual

(*veja texto de Ana Maria Bahiana nesta edição*). Se vencer, a posse da estatueta dourada transforma-se em passaporte para o paraíso mediático e comercial. Portanto, é normal que os envolvidos nessa disputa exijam critérios claros para a seleção.

Acontece que esses critérios claros não existem, e as comissões são orientadas unicamente pelo chamado bom senso. Tendem a escolher o filme que, no seu entender, reúne as melhores condições de estar entre os cinco finalistas e, depois, com sorte e muito dinheiro para a campanha, ganhar a estatueta da Academia – um prêmio ainda inédito para o Brasil.

Quando participei da escolha do representante brasileiro, *Orfeu*, de Cacá Diegues, foi eleito por unanimidade. A idéia do grupo era escolher entre os candidatos aquele que reunisse as melhores condições de ir adiante, e *Orfeu* parecia ter todas as credenciais. Bonito filme, com temática brasileira, mas que recicla um antigo mito e portanto pode ser universalizado. O diretor é conhecido internacionalmente. E havia o que se supunha ser o trunfo de um antecessor ilustre, *Orfeu do Carnaval*, realizado em 1959 por Marcel Camus, com sua carreira vitoriosa, vencedor tanto do Festival de Cannes como do Oscar de melhor filme estrangeiro.

Esperava-se que o *Orfeu* de Cacá "herdasse" a aura do *Orfeu* de Camus. Como se sabe, isso não aconteceu, e o Brasil não conseguiu chegar à final do Oscar. Prova de que não existem cálculos infalíveis nesse domínio.

Nenhum dos títulos recentemente escolhidos para disputar o Oscar esconde problemas ou procura mostrar uma imagem chapa-branca do país. Neles, há de tudo um pouco: guerrilha, fome, violência urbana, favelas, sertão, trabalho de bóias-frias, etc. Mas outro fato é que nenhum desses retratos é radical, agudo, sem remissão. Por isso, dificilmente filmes como *Cronicamente Inviável*, de Sérgio Bianchi, ou *Estorvo*, de Ruy Guerra, seriam selecionados, ainda que quisessem ir ao Oscar. Eles não se limitam a apresentar conflitos que se encaminham para soluções – registram contradições e impasses. Apostam na chave da tragédia social e não do drama individual.

Por isso, se imaginarmos que existe um inconsciente coletivo regendo as escolhas de filmes para o Oscar, ele diria o seguinte: ok, vamos mostrar nossa cara, mas sob ângulo favorável, por favor.

O Que e Quando

Abril Despedaçado. Filme de Walter Salles, com Rodrigo Santoro e José Dumont. Estréia prevista para este mês. Os concorrentes ao Oscar de melhor filme estrangeiro são anunciados no dia 12

FOTOS DIVULGAÇÃO

A política da escolha

Num ano sem favoritos, a disputa pelo Oscar envolve filmes de todos os tipos e expõe as entranhas da máquina de indicações

Há anos em que existe um grande favorito no Oscar. Há anos em que existem vários, alguns obscuros. E anos em que ninguém sabe o que está acontecendo. 2002 parece ser um desses.

Os tradicionais pontos de referência de onde costumam sair o principal leque de opções do Oscar – as listas de críticos, os Globos de Ouro, os recém-criados prêmios do American Film Institute – são, literalmente, uma metralhadora giratória, oscilando loucamente entre grandes filmes comerciais (*O Senhor dos Anéis*, *Falcão Negro em Perigo* – *veja agenda do mês*) e títulos no pólo mais extremo do independente e experimental (*Mulholland Drive*, de David Lynch, e *Amnésia*). Ainda sobra muito espaço para pequenos filmes de estúdio (*Os Outros*), grandes filmes de estúdio com perfil experimental (*Moulin Rouge*), pequenos filmes com alcance comercial (*The Royal Tenenbaums*) e até um filme estrangeiro, o insubmergível *Amélie Poulain* (*veja agenda*).

Na verdade, o ecletismo da temporada é tão radical que, freqüentemente, os "melhores" de uma lista são os "piores" de outra, muitas vezes na mesma publicação e/ou associação. *Mulholland Drive* e *Moulin Rouge* têm sido as vítimas mais freqüentes dessa dança das cadeiras.

É o tipo de ambiente que, ao mesmo tempo, apavora e estimula os estrategistas de divulgação. "Há a impressão de que tudo pode acontecer", disse Tony Angelotti, um dos veteranos no setor. Na verdade, para os votantes da Academia, um ano assim é mais desconfortável do que qualquer coisa. "Em geral, eu chegava a fevereiro com uma idéia bem clara dos filmes que eu deveria ver com atenção", diz um acadêmico que prefere ficar anônimo (para não ser punido por quebrar as rígidas regras de silêncio da casa). "Agora estou perdido." Num panorama desses, o corpo-a-corpo é fundamental e pode ser a diferença entre uma indicação e o ostracismo. O pedido pessoal e a recomendação do amigo têm um peso muito maior que o impessoal anúncio em jornal ou revista (e, pelo sim pelo não, a temporada está vendo um aumento recorde no número de anúncios e na verba neles despendida).

E para que tudo isso? Uma disputa aberta e imprecisa como esta coloca em primeiro plano a própria natureza e essência deste ritual dos idos de março. Descontado o aspecto de lucrativo show de TV, a verdade é que uma indicação para o Oscar só representa algo ponderável para filmes em cartaz, principalmente os mais "difíceis" ou independentes. Para filmes estrangeiros, uma indicação é quase um caso de vida e morte no cada vez mais complicado mercado americano – onde, apesar dos eloqüentes sucessos recentes de *O Tigre e o Dragão* e, agora, *Amélie*, menos filmes estrangeiros são lançados a cada ano. E onde, a bem da verdade, nossos últimos emissários ao Oscar – *Eu Tu Eles* e agora *Abril Despedaçado* (*veja matéria*) – não foram nada bem na bilheteria.

Moulin Rouge: exemplo de filme que, dependendo da lista, é indicado como o melhor ou o pior do ano. Nesta temporada, o ecletismo da corrida ao prêmio maior da indústria cinematográfica favorece o corpo-a-corpo na divulgação dos competidores

FOTO DIVULGAÇÃO

Para o grande filme, o diretor conhecido ou a estrela, uma indicação é mais uma questão de vaidade do que qualquer outra coisa. Esta é uma indústria movida, em parte, a vaidade – mas, do ponto de vista financeiro, nem Oscars, nem campanhas, nem listas e nem indicações podem valer grande coisa, principalmente depois de um *annum horribilis* como 2001.

"Para que serve tudo isso?", vociferou Peter Bart, o editor da *Variety*, num rabugento editorial. "Os estúdios não estão mais neste jogo. Para eles, como parte de grandes corporações, o que importa é a folha de balanço. O filme seguro, que rende bem. Não necessariamente o filme que ganha prêmios." Afinal, lembra Bart, muita coisa mudou ultimamente. Já houve um tempo em que a França era considerada o porto seguro anti-Hollywood. Hoje, graças ao investimento do grupo Vivendi na Universal, "eles estão mais preocupados em fazer *A Múmia 3*".

A fonte do suspense

Caixa traz filmes e segredos de Hitchcock

Alguns filmes do diretor inglês Alfred Hitchcock (1899-1980) são tão exibidos que o espectador imagina conhecê-los de trás para diante e os haver esgotado. É o caso dos sete títulos que integram a recém-lançada em DVD *Coleção Hitchcock*: *Sabotador* (1942), *A Sombra de uma Dúvida* (1943), *Festim Diabólico* (1948), *Janela Indiscreta* (1954), *O Terceiro Tiro* (1955), *O Homem Que Sabia Demais* (1956) e *Psicose* (1960) – este como "bônus", ou seja, despido de caixa e encarte.

Aparentemente, tudo é *déjà vu* nessas produções que pertencem à "fase americana" do cineasta, de 1940 a 1975. Em *Sabotador*, ficaram célebres as tomadas reais do navio Normandie, afundado em Manhattan, e a seqüência na coroa da Estátua da Liberdade. *A Sombra de uma Dúvida* insinua o incesto entre um criminoso e sua sobrinha. *O Terceiro Tiro* se notabilizou pelo entrecho sarcástico e a estréia de Shirley McLaine como viúva do homem encontrado morto na primeira cena.

Outros assuntos pouco usuais, como o do crime perfeito e do homossexualismo, aparecem em *Festim Diabólico*, produção também notória pela ausência de montagem posterior, com seqüências de dez minutos cada, correspondendo cada uma ao conteúdo de uma lata de filme. Quem não se lembra do golpe de pratos que encobre o ruído de um tiro, em pleno Royal Albert Hall, em *O Homem Que Sabia Demais*? E não é preciso mencionar o voyeurismo do fotógrafo em *Janela Indiscreta* ou as punhaladas no chuveiro de *Psicose*.

Nenhum arrepio ameaça mais pular da caixinha de suspense de Hitchcock, salvo a novidade produzida pela sucessão de gerações de espectadores. Ainda assim, a edição em DVD traz novidades. O som e as imagens são mais nítidos que os do melhor cinema brasileiro ou TV ou videocassete. É divertido percorrer os quadros e seqüências, jogando um zoom num detalhe que passou despercebido na primeira sessão. Além disso, há esboços, *storyboards*, galerias de fotos, trailers e documentários sobre o *making of* dos filmes, com entrevistas de pessoas que tomaram parte nas produções e de cineastas.

O material extra ajuda a revelar aspectos ocultos da criatividade de Hitchcock. Sua equipe conta como o diretor tramava as histórias, as fontes que usava e a sua metodologia cinematográfica. Ele deu um conselho a Hume Crown, seu assistente em *A Sombra de uma Dúvida*: "A câmara mente e, quando mente, temos de fazer tudo o que ela quer". O diretor era um técnico, havia trabalhado no início da carreira como cenógrafo da UFA, a companhia alemã de cinema, e cultuava a irrealidade na tela.

Como conta Pat Hitchcock O'Conell, filha do diretor que fez uma ponta em *Psicose*, "ele detestava filmar em locações; dizia que custavam o dobro que um estúdio e, depois de tudo, o som tinha de ser refeito por causa dos ruídos". Seus assistentes ensinam como montou o cenário de *Janela Indiscreta* no estúdio 17 da Paramount, construindo os fundos dos prédios a partir do subsolo. Assim, o protagonista – que, no filme, espiava com sua teleobjetiva os vizinhos de sua quitinete no segundo andar – postava-se, na verdade, ao rés-do-chão.

Hitchcock imaginava a história pronta, com cenas e ângulos. Não pensava em psicologia dos personagens. Sua fonte eram os livros e os anais de crimes famosos, quase sempre ingleses. O caso Bulldog Drummond, um James Bond dos anos 30, inspirou-o em *O Homem Que Sabia Demais*. O crime da mala do Doutor Copper, ocorrido na belle époque, serviu-lhe para montar o assassinato de *Janela Indiscreta*.

"Seu objetivo era manter o segredo acima de qualquer coisa", afirma Joseph Stefano, roteirista de *Psicose*, baseado numa novela policial inglesa. O thriller mais famoso do mundo não inovou apenas porque mostrou, pela primeira vez no cinema americano, um vaso sanitário em descarga, mas também pelo *modus operandi*. O diretor ocultou dos atores o desfecho do filme. Eles só o descobriram no último *take*. Hitchcock acreditava que, se a equipe não o desvendasse durante as filmagens, o público também não o faria. Mesmo tão conhecidos, os títulos famosos de Hitchcock merecem uma visita via DVD. Eles provam que a mentira pode ter uma lente poderosa. – LUÍS ANTÔNIO GIRON

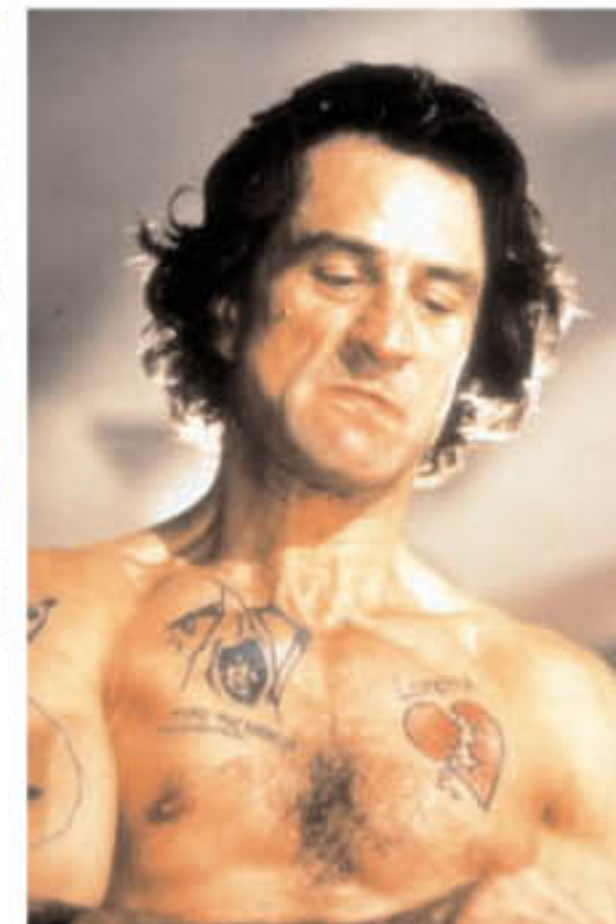
Os filmes (abaixo) e o diretor (à esquerda): mentira com o poder

Do sonho ao pesadelo

Uma América diferente nas duas versões de *Cabo do Medo*

O lançamento simultâneo dos DVDs de *Cabo do Medo* (Martin Scorsese, 1991) e do clássico que lhe deu origem, *Círculo do Medo* (J. Lee Thompson, 1961), são ilustrativos da evolução temática e narrativa de uma cinematografia. Este filme menor do grande Scorsese ganha fôlego na comparação: a história do ex-presidiário que se vinga do antigo advogado põe um bocado de ambigüidade onde, em seu predecessor, só havia a exploração maniqueísta de medos da família americana ainda embriagada pelo sonho do pós-guerra. Em *Círculo do Medo*, o advogado é Gregory Peck, homem moralmente impecável na sua luta pela preservação da mulher (Polly Bergen) e da filha (Lori Martin) ameaçadas pelo psicopata (Robert Mitchum). Peck foi a testemunha do estupro cometido por Mitchum no passado; na versão scorseseana, Nick Nolte interpreta um advogado duvidoso que defendeu um irado Robert de Niro com possível negligência. Sua mulher (Jessica Lange) não é a companheira fiel de *Círculo do Medo*, mas um dique de insatisfação sexual que se identifica em muitos momentos com o próprio algoz do marido, enquanto a filha (Juliette Lewis), criança inocente no filme de Thompson, em 1991 fuma maconha e lê Henry Miller por sugestão do facínora.

Se a nova versão naufraga, não é pelos personagens cheios de relevo, ilustrativos de uma sociedade já sem parâmetros éticos claros, mas pela dramaticidade em excesso, pelos enquadramentos maneiristas e pela trilha sonora cheia de reiteração (a mesma do original). De qualquer modo, os dois DVDs, que trazem cenas inéditas e outros bônus, valem como amostra de como o cinema americano, a exemplo do país que ele reflete, ficou menos ingênuo e mais violento ao longo de três décadas. Mas não é um lamento: pelo menos neste caso, a mudança veio para melhor. – MICHEL LAUB

Os DVDs e De Niro em cena: mais violento

Enquadramentos perfeitos

Como Era Verde Meu Vale ganhou o Oscar de melhor filme em 1941 e deu a John Ford uma de suas quatro estatuetas de melhor diretor – nenhuma delas por um western, o gênero que ele elevou à arte. Mas os prêmios revelam menos sobre as qualidades de *Meu Vale* do que sobre a preferência da Academia por espetáculos em que a grandeza de produção e a de sentimentos se confundem. Ainda que digno, *Meu Vale* é inferior como cinema a *Rastros de Ódio* (1956) ou *O Homem Que Matou o Facínora* (1962), também de Ford, e bem menos complexo moralmente que esses faroestes. É a história de uma família que trabalha em uma mina de carvão no País de Gales. Episódico demais, o roteiro nunca se decide entre três focos: o confronto entre pai (Donald Crisp) e filhos pela criação de um sindicato; o romance entre a filha (Maureen O'Hara) e o pastor local (Walter Pidgeon); e o amadurecimento do filho mais novo (Roddy McDowall). A poesia de Ford parece um tanto engessada - ainda assim, ele confirma ser um dos maiores, talvez o maior, enquadrador da história do cinema. Não há um único plano que não tenha uma composição perfeita, como mostra este DVD feito com base em uma cópia restaurada e que traz ainda o trailer original do filme e uma galeria de imagens. – RICARDO CALIL

Homenagem e pastiche

Quem gosta de cinema costuma amar *Cinema Paradiso* (1989), do italiano Giuseppe Tornatore. Já quem ama o cinema não gosta muito do filme. Ganhador do Oscar de melhor filme estrangeiro, enorme sucesso de público, ele foi visto com desconfiança pelos críticos, principalmente por causa de seu excessivo sentimentalismo. Mas esse talvez seja o seu menor defeito, e pode ser visto dentro de uma tradição do cinema italiano.

A tristeza maior de *Cinema Paradiso* é confrontar as imagens de filmes clássicos incluídas no filme com a história em si. Ela diz respeito à relação entre Alfredo (Philippe Noiret), projecionista do único cinema de uma pequena cidade siciliana, e Totó (Salvatore Cascio como criança; Jacques Perrin como adulto), jovem apaixonado pelo cinema. O resultado é um pastiche misturado de *Ladrões de Bicicleta*, de Vittorio de Sica, e *Amarcord*, de Fellini. Feito como homenagem à fase áurea do cinema italiano, o filme acabou sendo o sintoma maior de sua decadência. A versão em DVD é a mesma do filme lançado nos cinemas brasileiros, e não uma versão mais longa com o corte original de Tornatore, que saiu em vídeo no exterior. A única atração extra é uma seção com biografias do diretor e dos protagonistas. – RC

FOTO DIVULGAÇÃO

O papel principal

Dois lançamentos discutem o cinema brasileiro moderno e seu centro de gravidade: Glauber Rocha. Por Helio Ponciano

Glauber Rocha (1938-1981) é o nome em que se centram as atenções quando se trata da trajetória da produção cinematográfica brasileira das últimas quatro décadas, como mostram dois livros lançados recentemente. *Cinema Falado: Cinco Anos de Seminários de Cinema em Porto Alegre* (Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre, 583 págs., R$ 30, à venda pelo telefone 0++/51/3212-5928) e *O Cinema Brasileiro Moderno* (Paz e Terra, 156 págs., R$ 4), de Ismail Xavier, abordam o contexto e o legado da obra do diretor.

Dividido em cinco partes, *Cinema Falado* (publicação de uma série de seminários anuais promovidos pela Prefeitura de Porto Alegre entre 1996 e 2000, nos quais estiveram jornalistas, críticos, atores, produtores e cineastas) discute em *Cinema em Transe* justamente o papel das novas estéticas cinematográficas nos anos 60 no país e no exterior, a influência de Glauber Rocha e as perspectivas e impasses da produção nacional dos anos 90. Coube a Walter Lima Jr., Rogério Sganzerla, Maria do Rosário Caetano, Ivana Bentes, Odete Lara, Carlos Gerbase, Marcelo Coelho e Zuenir Ventura debater essas questões; nesse exercício crítico, a controvérsia sobre a obra de Glauber se faz notável. O valor do livro está no fato de constituir o registro de uma discussão entre diferentes profissionais e o público presente que não tem o tom acadêmico e não deixa de examinar conceitos polêmicos, como a noção de que a produção glauberiana seria datada.

Capa dos livros e cena de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber: "alegoria da esperança"

Em *O Cinema Brasileiro Moderno*, a figura do diretor baiano também se impõe como a principal de uma série de cineastas que a partir dos anos 60 constituíram um grupo de resistência às adversidades culturais, econômicas e políticas em prol de uma produção mais constante, de ruptura, e comprometida com a identidade brasileira. Com intenções obviamente didáticas e apresentando metodologia de estudo, em três ensaios (o que dá título ao livro, *Do Golpe Militar à Abertura: A Resposta do Cinema de Autor* e *Glauber Rocha: O Desejo da História*), Ismail Xavier faz um balanço histórico do percurso de um cinema que se estruturou para ser "moderno", conceito esse de que se ocupa o primeiro texto. O segundo é o mais abrangente e pormenoriza a trajetória que se deu da "idade heróica do Cinema Novo" ao quadro de crise nos anos 80, identificando os diversos fatores de inibição da continuidade dos movimentos e correntes que tornaram o início dos anos 60 num período promissor para a cinematografia nacional. *Glauber Rocha: O Desejo da História* se dedica a estudar sucintamente a estética glauberiana e, nessa análise cuidadosa, opõe duas obras capitais de Glauber: *Terra em Transe* (1967) e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964). Aquela, produzida posteriormente ao golpe militar de 1964, é uma "alegoria do desencanto"; esta, ainda não contaminada pela atmosfera asfixiante do regime militar, seria a "alegoria da esperança". Essas expressões condizem com o que Xavier chama de "impulso de totalização", que levou o diretor a querer responder e representar metaforicamente os dilemas, crises e desafios sócio-históricos de seu tempo. Talvez esteja nessa estética a origem dessa impressão de que seu cinema seja datado, como se cogita no primeiro livro. Assim, a leitura dos dois volumes é indicada para se chegar a uma síntese possível em torno do mais polêmico cineasta brasileiro.

FOTO REPRODUÇÃO/AE

POR RICARDO CALIL

WOODY ALLEN, VERSÃO POPULAR

Em *Trapaceiros*, o cineasta retoma o humor despretensioso do início de sua carreira

Trapaceiros é um filme menor na obra de Woody Allen, mas, paradoxalmente, um dos mais significativos de sua fase recente. Nele ficam claras as tensões entre os pólos que conduzem a carreira do cineasta nova-iorquino. De um lado, o humor americano vulgar; de outro, a pretensa sofisticação européia. E, no filme, Groucho Marx ganha a luta contra Ingmar Bergman por nocaute.

A trama é reveladora nesse sentido. Allen faz o papel de Ray, ladrão incompetente que forma uma quadrilha de marginais pés-de-chinelo para dar um grande golpe. Ele aluga uma casa para cavar um túnel até um banco vizinho pelo subsolo, e sua mulher Frenchy (Tracey Ullman) abre uma loja de *cookies* no andar de cima para servir de fachada.

Com esse argumento tênue, Allen tenta recuperar o humor despretensioso do início de carreira, com sua característica mistura de pastelão e diálogos afiados. *Trapaceiros* pode ser visto como uma continuação tardia do seu primeiro clássico, *Um Assaltante bem Trapalhão* (1969). É como se Virgil, o protagonista deste filme, tivesse saído da prisão 30 anos depois, adotado um codinome e reiniciado sua vida de crimes. O problema é que Allen já não tem o mesmo vigor físico – fato que o próprio cineasta reconhece em uma cena, quando Ray ameaça dar um soco em Frenchy, e ela ironiza: "Com essa sua hérnia?".

No meio de *Trapaceiros*, a trama dá uma virada, da comédia física para o comentário social, e aí se percebe que o filme não é assim tão inconseqüente. O plano de Ray para roubar o banco dá errado, mas a loja de *cookies* de Frenchy é um sucesso, e eles ficam milionários da noite para o dia. Frenchy logo tenta se adaptar à condição de nova-rica e contrata os serviços de um marchand esnobe (Hugh Grant) para ser seu Pigmalião particular. Ele a leva a restaurantes finos e a montagens de ópera, culminando com uma viagem cultural à Europa. Já Ray se sente deslocado em seu novo meio e prefere gastar o tempo comendo pizza e vendo filmes antigos com a atrapalhada prima de Frenchy (Elaine May).

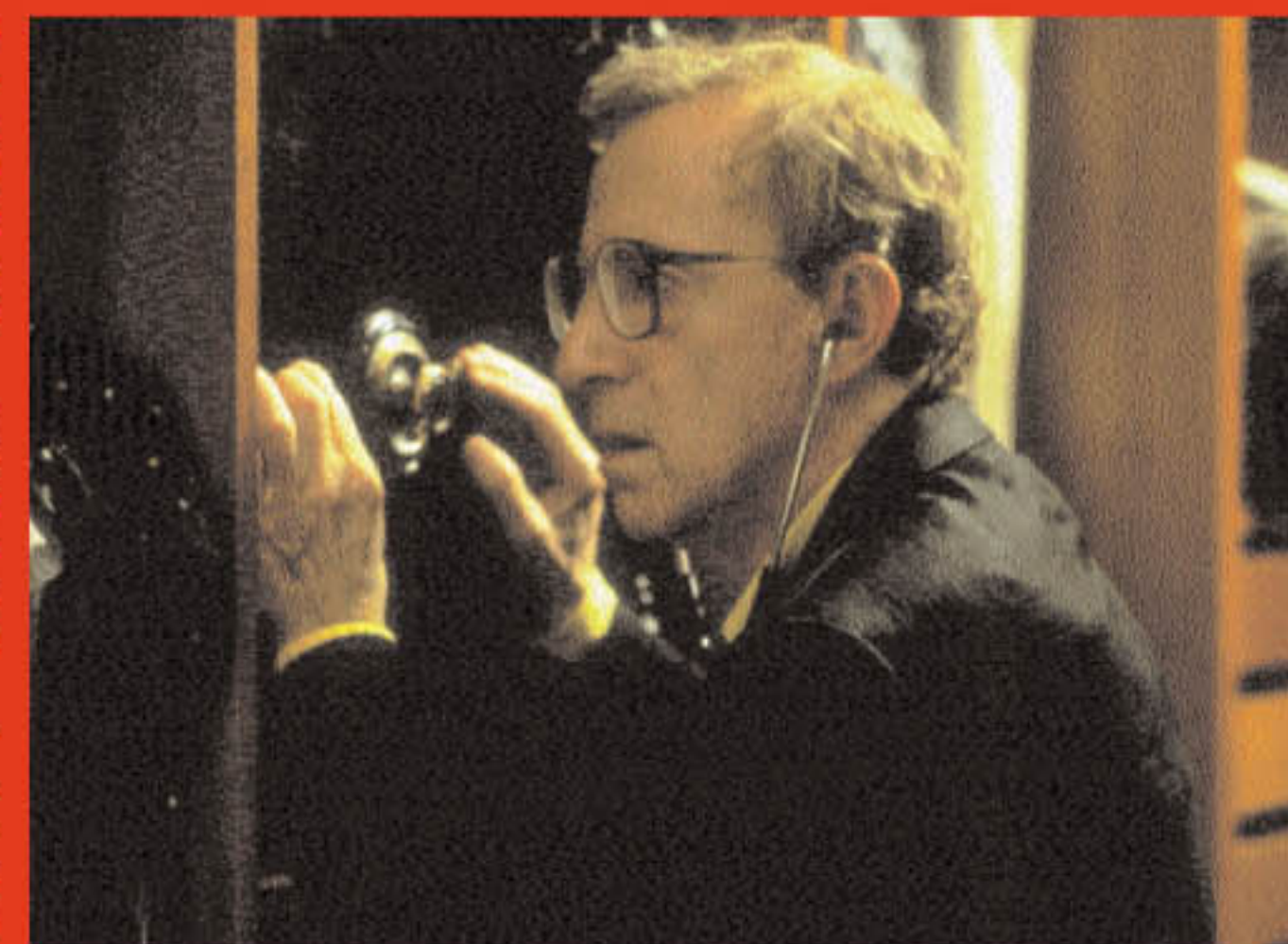



FOTO DIVULGAÇÃO

O cineasta e ator em cena: mais Groucho Marx que Bergman

Difícil não ver na história uma espécie de mea-culpa de Allen. É como se a exaltação dos valores simples de Ray fosse uma defesa da despretensão de seus primeiros filmes, contra a falsa profundidade de sua fase mais "européia", representada pela emergente Frenchy. O problema é que ele não consegue evitar certos cacoetes de sofisticação, como no uso de uma fotografia por vezes rebuscada, assinada pelo chinês Fei Zhao. Ainda assim, como de hábito, dá ótimos papéis aos coadjuvantes Ullman, May e Grant, e faz uma comédia saudavelmente ligeira.

Um fator externo ajuda a torná-la ainda mais representativa. *Trapaceiros* foi o último resultado da parceria entre Allen e a produtora Jean Doumanian. Amigos de longa data, eles brigaram por questões financeiras e foram parar na Justiça. Curioso destino para um filme que defende a primazia do afeto sobre o dinheiro.

Trapaceiros (*Small Time Crooks*), EUA, 2000, de Woody Allen. Com Tracey Ullman e Hugh Grant. Em cartaz

TÍTULO	**O Quarto do Filho** (*La Stanza del Figlio*, França/Itália, 2001), 1h39min. Drama.	**Lembranças de um Verão** (*Hearts in Atlantis*, EUA, 2001), 1h41min. Drama.	**Falcão Negro em Perigo** (*Black Hawk Down*, EUA, 2001), 2h24 min. Drama de guerra.	**Histórias Proibidas** (*Storytelling*, EUA, 2001), 1h27min. Comédia dramática.	**O Senhor dos Anéis: A Sociedade do Anel** (*Lord of the Rings*, EUA/Nova Zelândia, 2001), 3h18min. Aventura/fantasia.
DIREÇÃO E PRODUÇÃO	Direção: de **Nanni Moretti** (*Aprile, Caro Diário*), momentaneamente saindo do gênero autobiográfico. Produção: Sacher Film/RAI Cinemafiction/Telepiù/Le Studio Canal+/Bac Films.	Direção: **Scott Hicks**, de *Shine*. Produção: Warner Bros.	Direção: de **Ridley Scott**, recém-saído do triunfo de *Gladiador*. Produção: Revolution Studios/Jerry Bruckheimer Films/Columbia Pictures Corporation.	Direção: de **Todd Solondz**, *enfant terrible* do cinema independente americano (*Bem-Vindo à Casa de Bonecas, Felicidade*). Produção: Good Machine/Killer Films.	Direção: do neozelandês **Peter Jackson** (*Almas Gêmeas, Os Espíritos*). Produção: WingNut Pictures/New Line Cinema/The Saul Zaentz Company.
ELENCO	Nanni Moretti, **Laura Morante** (*foto*), Giuseppe Sanfelice.	**Anthony Hopkins** (*foto*), Anton Yelchin, Hope Davis, Mika Boorem, David Morse, Alan Tudyk.	Josh Hartnett, Ewan McGregor, Tom Sizemore, Eric Bana, Sam Shepard.	Selma Blair, Leo Fitzpatrick, Robert Wisdom, John Goodman, Paul Giamatti, Mark Webber.	Elijah Wood, Ian McKellen, Christopher Lee, Cate Blanchett, Liv Tyler, Viggo Mortensen.
ENREDO	A vida de um bem-sucedido psicanalista (Moretti) é reduzida a pó pela inesperada morte do filho adolescente (Sanfelice) num acidente de mergulho.	A relação de um garoto órfão de pai (Yelchin) com o misterioso inquilino de um quarto em sua casa (Hopkins). Na trama, a violência do universo infantil e ressonâncias políticas dos anos 60 nos Estados Unidos. Baseado num roteiro de Stephen King.	As 15 infernais horas da batalha de Mogadíscio, que, em outubro de 1993, custou a vida de 18 soldados americanos e centenas de guerrilheiros da Somália. Baseado no livro de Mark Bowden.	Em duas histórias separadas, Solondz explora as hipocrisias americanas. Na primeira, um estranho triângulo sexual/racial/literário se forma entre dois alunos e um professor de criação literária; na segunda, um cineasta aspirante documenta a vida de um adolescente problemático e sua família.	Na mítica Terra Média, Frodo (Wood) torna-se herdeiro de um misterioso anel que dá poderes absolutos ao seu dono. Para evitar que o anel volte às maléficas mãos de seu criador e seus aliados (entre eles, Lee), Frodo deve destruí-lo. Primeiro episódio da trilogia criada nos anos 40 pelo escritor inglês J. R. R. Tolkien.
POR QUE VER	Por Moretti, nome diferenciado no panorama cinematográfico contemporâneo em função de uma obra quase artesanal. Diferentemente de filmes anteriores do diretor, *O Quarto do Filho* aposta no drama.	Pelo roteiro cheio de mistérios e sutilezas. King é um autor talhado para boas adaptações cinematográficas – basta lembrar *O Iluminado, Carrie, A Estranha* e *Louca Obsessão*.	Sobretudo pela extraordinária destreza técnica de Scott ao planejar, coreografar, filmar e editar uma narrativa dramática em torno de basicamente um único incidente. Exceto em alguns minutos no começo e no final, o filme trata unicamente de uma batalha.	O filme foi sensação em Cannes 2001 – e é a terceira parte de uma sombria trilogia suburbana que Solondz iniciou em 1995 com *Bem-Vindo à Casa de Bonecas*.	Pela adaptação. Um dos livros mais populares do mundo (52 milhões de cópias vendidas até hoje) recebe um tratamento à altura. É o Filme do Ano de 2001 para o American Film Institute.
PRESTE ATENÇÃO	Na montagem (de Esmeralda Calabria), principal instrumento de Moretti para estabelecer os muitos níveis de compreensão, assimilação e tentativa de cura da dor provocada por uma perda irreparável.	No tratamento cuidadoso que o diretor dá à psicologia do protagonista – é por meio das descobertas dele que a história se insinua num crescendo de dramaticidade. E pela atuação de Anthony Hopkins.	No extraordinário realismo da longa batalha, obtido – nos menores detalhes – graças à cooperação extensa do Exército americano, que forneceu treinamento, armas, helicópteros e até tropas.	Na trilha musical, sempre um forte para Solondz: Belle and Sebastian e Nathan Larson, entre outros.	Na beleza das paisagens – todas na Nova Zelândia – e no rigor e imaginação da direção de produção, inspirada em grande parte pelas obras do ilustrador oficial da obra de Tolkien, John Howe.
O QUE JÁ SE DISSE	"Sem nenhum traço do narcisismo de suas obras anteriores, este filme refinado mostra um novo nível de maturidade de seu diretor e tem uma profundidade emocional que permanece bem depois dos créditos finais." (*Variety*)	"Quando o filme mistura terror e dia-a-dia, Hicks assegura que isso será feito de maneira sutil, que convence pela naturalidade." (*Los Angeles Times*)	"Realismo é uma palavra fraca demais para descrever o que Ridley Scott faz neste filme. Um triunfo do cinema mais puro, um filme de guerra sem desculpas, sem meias-medidas, sem medo." (*Los Angeles Times*)	"Sombrio, malvado e divertido, *Histórias Proibidas* retorna ao terreno já explorado por Todd Solondz, mas com um foco mais aguçado. Escrito com inteligência e executado com precisão." (*Variety*)	"Feito com inteligência, imaginação, paixão e talento, o primeiro filme da trilogia é repleto de maravilhas, e acompanha, sem perder o fôlego, a grandeza e o ritmo da obra de Tolkien." (*Los Angeles Times*)

FOTOS DIVULGAÇÃO

TÍTULO	**Onze Homens e um Segredo** (*Ocean's Eleven*, EUA, 2001), 1h56min. Ação.	**O Fabuloso Destino de Amélie Poulain** (*Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain*, França, 2001), 2h02min. Comédia/romance.	**O Gosto dos Outros** (*Le Goût des Autres*, França, 1999), 1h52min. Comédia dramática.	**Sob a Areia** (*Sous le Sable*, França, 2000), 1h36min. Drama	**Tá Todo Mundo Louco** (*Rat Race*, Canadá/EUA, 2001), 1h52min. Comédia.
DIREÇÃO E PRODUÇÃO	Direção: do prolífico **Steven Soderbergh**, que mantém a média de mais de um filme por ano. Produção: Warner Bros, NPV, Village Roadshow Pictures.	Direção: de **Jean-Pierre Jeunet**, voltando à produção francesa depois de um flerte com Hollywood (*Alien, A Ressurreição*). Produção: Le Studio Canal Plus/France 3 Cinéma/UGC Images/MMC Independent GmbH.	Direção: da também atriz **Agnès Jaoui**. Produção: Le Studio Canal+/Les Films A4/France 2 Cinéma.	Direção: de **François Ozon** (*Sitcom, Gotas d'Água sobre Pedras Escaldantes*). Produção: Europe Space/Fidélité Productions/Haut et Court/Arte France Cinéma.	Direção: de **Jerry Zucker**, que já deu ao mundo gemas como *Apertem os Cintos, O Piloto Sumiu* e *Esquadrão de Polícia*. Produção: Paramount Pictures.
ELENCO	**George Clooney** (*ao centro, na foto*), Matt Damon, Andy Garcia, Brad Pitt, Julia Roberts, Casey Affleck e grande elenco.	A nova sensação **Audrey Tatou** (*foto*), mais o diretor e ator bissexto Mathieu Kassovitz e um grupo de experientes *character actors* franceses, repletos de *habitués* dos filmes de Jeunet.	Anne Alvaro, Jean-Pierre Bacri, Gérard Lanvin, Alain Chabat, Agnès Jaoui.	**Charlotte Rampling** (*foto*), Bruno Cremer, Jacques Nolot, Alexandra Stewart, Pierre Vernier.	John Cleese, Rowan Atkinson, Cuba Gooding Jr., **Whoopi Goldberg** (*na foto, à direita*).
ENREDO	Um intrincado e genial assalto ao superseguro cassino de Terry Benedict (Garcia). Danny Ocean (Clooney) e Rusty Ryan (Pitt) comandam a ação. Refilmagem de um clássico de 1960, dirigido por Lewis Milestone.	Numa Paris contemporânea, mas imaginária, Amélie (Tatou) é a garçonete de um café em Montmartre que, com a descoberta casual de uma caixa repleta de antigos brinquedos, resolve interferir na vida das pessoas que a cercam e realizar os sonhos delas. Kassovitz é o rapaz tímido que Amélie conhece numa dessas missões.	As confusões amorosas e sociais de um grupo de personagens de diferentes gostos, classes e ambições: um industrial novo-rico (Bacri, também roteirista) e sua professora de inglês/atriz de teatro clássico (Alvaro); o truculento guarda-costas dele (Lanvin) e uma garçonete/traficante (Jaoui).	Uma professora de inglês (Charlotte) da Universidade de Paris, durante as férias de verão no litoral, adormece na praia enquanto o marido (Cremer) vai tomar banho de mar. Ao acordar, ela não reencontra o marido, que desapareceu, e terá de viver atormentada pela dúvida sobre o paradeiro dele.	Um milionário dono de cassino (Cleese) inventa um novo jogo para deleite de seus apostadores: uma gincana que envolve 12 pessoas escolhidas ao acaso (Atkinson, Gooding, Goldberg e companhia) e cujo prêmio são 2 milhões de dólares.
POR QUE VER	Pelo roteiro bem amarrado, que aproveita o tradicional tema do assalto perfeito. A direção de Soderbergh, em certas tomadas e na costura de diferentes focos narrativos, lembra a de *Traffic*, seu filme anterior.	É o filme de maior bilheteria da história do cinema francês, vencedor dos European Film Awards e mais forte concorrente ao Oscar de Filme Estrangeiro	O grande sucesso de bilheteria da França em 2000 é uma comédia igualmente engraçada, inteligente e sedutora sobre esnobismo, tolerância e as cegueiras da paixão. Vencedor de quatro Césares; indicado para o Oscar de Melhor Filme Estrangeiro em 2001.	Depois da boa adaptação de uma peça do diretor alemão Rainer Werner Fassbinder em *Gotas d'Água sobre Pedras Escaldantes*, Ozon revela ainda mais maturidade ao tratar com grande equilíbrio temas como luto, ausência e relacionamento amoroso.	É uma comédia à moda antiga, sem violência ou escatologia. Alguns dos personagens coadjuvantes – como o de Kathy Bates, num papel que cita sua célebre participação em *Louca Obsessão* – roubam a cena.
PRESTE ATENÇÃO	No desempenho de bons atores desprezados pela crítica: George Clooney, que já havia provado talento em *E aí, Irmão, Cadê Você?*, e Brad Pitt, no papel de *bad boy* que já desempenhou em *Clube da Luta* e *Snatch – Porcos e Diamantes*.	Na Paris onírica de Jeunet – meio sonho de absinto, meio cartão-postal dos anos 30 – pontuada de efeitos especiais usados como poesia, e não efeito técnico.	No excelente conjunto de atores multitalentosos, que inclui a própria diretora e os dois autores do roteiro.	Na atuação de Charlotte Rampling, que dá o tom do filme e engrandece seu papel ao expressar uma personagem dominada por uma obsessão.	Na abundância de (boa) comédia física. A referência mais imediata são as "comédias malucas" dos anos 60 (do tipo *Corrida Maluca*). Na verdade, o filme remete às *gags* clássicas dos irmãos Marx e Buster Keaton.
O QUE JÁ SE DISSE	"Apesar de ser um exagero dizer que *Onze Homens e um Segredo* seria melhor se tivesse um diretor idiota, Soderbergh é sofisticado demais para o material de que dispõe." (*San Francisco Chronicle*)	"Um filme de fato fabuloso – uma mistura complexa de paixão e fantasia, e um excepcional feito visual." (*The New York Times*)	"Um filme charmoso e incisivo, ácido mas impossivelmente terno, iluminado pela sua convicção na importância, acima de tudo, das coisas do coração." (*Los Angeles Times*)	"Ozon entrega o filme a Rampling, cuja performance é como um estudo de piano perfeitamente executado (...). Em alguns momentos, sua expressão brilha sob um ar de menina; em outros, afunda sob o peso do sofrimento." (*The New York Times*)	"Este é um filme que faz você rir o tempo todo, das coisas mais inesperadas – coisas que, provavelmente, você achou que nunca iria ver." (*Los Angeles Times*)

Cores alteradas

O sistema de cotas para negros na TV pode virar lei neste mês e mudar a história do veículo

Por Helio Ponciano Ilustrações Rodrigo Pimenta

Ao fundo, ilustração sobre foto de Vera Fischer: mito da democracia de raças

Por lei, as cores da TV brasileira podem começar a ser alteradas neste mês. Está pronto para ser votado na Câmara dos Deputados, findo o recesso parlamentar no dia 15, o projeto de autoria do deputado federal Paulo Paim (PT-RS) que reserva a atores negros um percentual de participação de 25% em programas de teledramaturgia das emissoras de TV e de 40% em comerciais, inclusive os de veiculação em cinemas. A expectativa se dá em meio à implementação de cotas para negros e afrodescendentes que assim se autoclassificarem — aqueles que o IBGE denomina a seu modo como de cor negra ou parda — na ocupação de cargos e na contratação de pessoal em alguns ministérios e no Supremo Tribunal Federal. No caso da TV, o percentual deve ser atingido ao longo de toda a programação diária de uma emissora, que poderá compensar o índice de um programa com o de outro; o Ministério Público, os sindicatos e o público ficariam encarregados de fiscalizar o cumprimento da norma.

O projeto de lei nº 3.198/2000, que foi aprovado pela Comissão de Ciência, Tecnologia e Comunicação e encaminhado ao plenário, tem gerado polêmica entre aqueles que participam ou analisam o processo de criação de teledramaturgia por envolver ao mesmo tempo várias questões que lhes são caras, como racismo, políticas de ação afirmativa (as sérias e as descomprometidas com quem dizem representar), mercado de trabalho, a história e a imagem de atores negros na TV, o padrão estético de telenovelas, a liberdade de criação, a identidade racial e os próprios rumos da televisão (*leia textos adiante*).

Carlos Alberto Medeiros, diretor do Cidan (Centro de Informação e Documentação do Artista Negro, núcleo fundado em 1984 e presidido por Zezé Motta, que reúne o cadastro de 380 atores negros de São Paulo, Rio e Bahia para orientá-los no mercado), diz que a política de cotas faz parte de uma série de ações afirmativas — medidas compensatórias aplicadas para corrigir desigualdades sociais entre diferentes grupos — e que elas não podem ser confundidas. Para Ronilda Ribeiro, professora do Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo e responsável por um grupo de estudos sobre as relações entre o imaginário coletivo e a identidade racial, a lei é um dos mecanismos capazes de promover "menores desigualdades": "O sistema de cotas é necessário. É um recurso mecânico que se impõe antes que haja um processo de conscientização coletiva, mas ajuda a forçar o debate e minimizar a injustiça que se estabeleceu pela história das relações sociais no Brasil". Segundo o deputado Paulo Paim, a aplicação da lei tem o objetivo de criar "maior igualdade de oportunidades aos negros", que, com poucas exceções, têm participação que chega no máximo a 10% do elenco das telenovelas. O que se quer é aumentar esse índice por meio de uma lei até que, "naturalmente, sem necessidade de legislação", se atingissem números maiores; e, com isso, tentar resolver ao mesmo tempo problemas que estão além da relação atores negros–TV: "A participação maior na mídia contribui para a auto-estima do negro. Minha principal preocupação é com a visibilidade e a melhoria da auto-estima", diz o deputado. Vêem-se aqui as intenções que têm indignado os autores de telenovelas e servido de base de argumentação aos defensores das cotas.

Autor do livro *A Negação do Brasil — O Negro na Telenovela Brasileira* (Editora Senac), cuja origem foi uma tese de doutorado e serviu para seu documentário de mesmo nome, Joel Zito Araújo examinou as telenovelas brasileiras produzidas no período entre 1967 e 1997 e procurou reconhecer nessas produções diversos estereótipos sobre o negro e os problemas de identidade racial implicados. Para ele, o número reduzido de atores negros em telenovelas se deve à idealização

da "beleza branca" que está incorporada pelo público e difundida pela TV. "A estética da telenovela reflete o ideal de branqueamento da sociedade. O belo é branco na TV. Diretores, produtores, autores, na intenção de manter essa estética, esse padrão global, excluem o negro. Isso é um atraso estético daqueles que escrevem, produzem e dirigem", diz Araújo. É seguindo essa linha de pensamento que Luiz Antonio Pilar, assistente de direção de *A Padroeira*, novela das 18h da TV Globo, defende as cotas e diz acreditar que isso obrigará os setores que produzem as novelas "a uma busca do conhecimento e saber sobre a cultura e a realidade do negro do Brasil para evitar a exibição de estereótipos".

Embora já se reconheça que há hoje um cuidado maior em evitar a criação de meros tipos humanos com personagens negros, uma das queixas se deve ao pouco destaque que se dá aos negros nas histórias e à falta de representação da "multiplicidade de raças no Brasil", idéias contestadas por autores. Walcyr Carrasco, autor de *A Padroeira*, diz que é contra as cotas e que protestará se a lei for aprovada: "Sinto-me tranqüilo para dizer isso porque fui o primeiro autor a escrever uma novela cuja protagonista era negra (*Xica da Silva*, TV Manchete, 1996). E minhas novelas sempre tiveram grande quantidade de negros. A novela não tem a obrigação, assim como nenhuma obra de arte, de refletir a composição racial do país. Se assim fosse, precisaríamos criar cotas para outros grupos raciais também". Como Carrasco, outros teledramaturgos dizem que as cotas são uma restrição, um cerceamento do processo criativo. Segundo Alcides Nogueira, que assinou com Silvio de Abreu a autoria de *As Filhas da Mãe*, novela recém-exibida pela TV Globo, e *A Próxima Vítima* (1995), "o número reduzido de atores negros nas novelas se dá em função das histórias. Não há como forçar o redirecionamento da criação. Isso precisa acontecer de forma natural. Essa lei é autoritária, fascista, invasiva, castradora. Acho que o movimento negro, com o qual concordo porque sei que há uma dívida social a ser paga, só perde com isso".

A solução que os autores propõem para a pouca participação de atores negros parece encontrar um ponto comum nas palavras de Ferreira Gullar, que escreveu para a TV, entre outras obras, minisséries em parceira com Dias Gomes: "Concordo que haja uma enorme desproporção entre o número de atores negros e brancos e que isso deve ser corrigido. Mas em arte nada pode ser obrigatório. Em vez de impor cotas, é preciso encontrar outra solução, como um movimento de conscientização para ganhar ideologicamente o autor".

As dissidências em torno do grau de liberdade do autor de telenovela – que está reconhecidamente atrelada, entre outros fatores, à audiência, ao gosto do público e ao patrocínio – e dos efeitos das imagens que reproduz têm feito os atores negros reivindicar mais espaço na TV. Ruth de Souza, uma das fundadoras do Teatro Experimental do Negro em 1945, que viveu a época em que "atores brancos se pintavam para atuar no papel de negros", diz que a inclusão de negros nas telenovelas "depende muito do autor e de suas preferências por certos enredos e núcleos sociais", mas que seria possível aumentar o índice de participação. Outra atriz que vivenciou ao longo de toda a carreira a dificuldade do ator negro para atuar na TV e no cinema, Zezé Motta diz notar uma preocupação, apesar de rara, em aumentar a participação de atores negros quando famílias negras são retratadas nas histórias, como em *O Clone* (novela das 20h, da TV Globo, de autoria de Glória Perez), *Corpo a Corpo* (de Gilberto Braga e Leonor Bassères, 1984) e *A Próxima Vítima*. "A questão das cotas não vai resolver o problema, mas é um passo importante, já é um avanço. Basta que não se faça a distribuição dos papéis segundo a cor. Se a novela não é baseada na realidade, por que não convidar atores negros para alguns papéis principais?", diz a atriz. Maria Ceiça – que interpretou em *Por Amor* (de Manoel Carlos, TV Globo, 1997) uma artista plástica negra que fez par romântico com um branco e teve um filho loiro com ele, o que causou muita controvérsia – diz querer a aprovação da lei para que os atores negros possam atuar com maior constância: "Os autores não vão ter de alterar seu método de criação. Um ator negro pode atuar no papel de advogado, de médico. O que precisam criar é oportunidade para todos a fim de permitir o aprimoramento. Se nos reservam papéis a cada dois ou três anos, ficamos defasados".

Embora seja a favor da abertura de mercado defendida pelas cotas, Ferreira Gullar diz ainda que algumas dessas reivindicações podem gerar o efeito contrário do desejado: "Dependendo da distribuição aleatória dos papéis, deixaríamos de retratar os conflitos sociais, estaríamos mascarando a realidade, o que seria pior e não melhoraria a auto-estima como se quer". Para Silvio de Abreu, autor de novelas como *Torre de Babel* (1998), *A Próxima Vítima* e *Rainha da Sucata* (1990), a lei pode aumentar as oportunidades, mas vai criar complicações para seu trabalho por não saber como apresentar personagens negros sem desagradar ao movimento negro e à crítica. Segundo ele, a inclusão de uma família negra classe-média em *A Próxima Vítima* tinha a intenção de mostrar negros enfrentando problemas que não fossem específicos de uma raça, mas comum a todas as famílias; esse retrato teria sido bem aceito pelo público, mas não pela crítica e pelo movimento negro, que viam nisso uma idealização. "Minha intenção era provar a outros autores também que representar os negros como pessoas de vida normal, fora do constante contexto de conflito social, agradaria ao público, manteria a mesma audiência e daria mais oportunidades a atores negros. Mas a imagem que criei não foi bem recebida. Hoje, eu não saberia como atender ao mesmo tempo à cota e às imagens que querem e não querem ver na TV."

Ao se ouvir a opinião de algumas emissoras, vê-se que, para elas, a teledramaturgia é conseqüência, e não uma causa do estado das coisas. A postura da TV Globo é a de respeitar o que for determinado pela lei, embora seja contra a medida. Segundo Luís Erlanger, diretor da Central Globo de Comunicação, "o fato de não haver seleção de mais atores negros para os programas da emissora não se deve a um critério de competência. Não há mais oferta de papéis porque os negros não ocupam cargos de destaque na sociedade. A telenovela procura refletir isso. O espírito da lei de cotas é bem-intencionado, mas restringe a criação artística e cria graves problemas, como a classificação racial no país, onde não é possível determinar, em muitos casos, quem é ou não negro". Procurado pela reportagem, o SBT, por intermédio de sua assessoria de imprensa, informou que "faz parte da política da empresa não discutir assuntos como leis que ainda serão votadas" e diz que "não há nenhum problema" quanto à inclusão de atores negros em seus programas.

Há, de fato, e isso é aceito por todos que participam dessa discussão, uma grande desproporção entre o número de atores negros e brancos que atuam na TV. Muitas das argumentações favoráveis ou contra a lei de cotas que pretende diminuir esse desnível estarão sempre sujeitas a um ponto de vista subjetivo ou esbarram no dilema da identidade racial, a questão que pode servir não só como escamoteamento de um problema (por se achar impossível determinar quem é negro) como também mais um fator favorável à lei de cotas (por estarem muitos negros recusando sua cor em razão da influência do "ideal de branqueamento"). Seja lá onde se encontra a razão nesse emaranhado de sutilezas argumentativas e de idéias que podem ser consideradas – por conta da natureza polêmica das discussões – tanto "pueris" como "reveladoras da verdade", na realidade a situação que se quer alterar permanece. E a primeira medida para mudá-la deve passar pelo debate, que, com toda a organização em prol das leis de cotas, está apenas por começar. Ironicamente, com mais intensidade no mês em que os festejos de todas as ilusões do Carnaval tomam conta da TV. Em que as imagens, num efeito de edição involuntário, provam haver no Brasil o que a professora Ronilda Ribeiro identifica como "mito da democracia de raças".

Na página oposta, Sérgio Cardoso, pintado de preto, e Ruth de Souza em *A Cabana do Pai Tomás*, de 1969; abaixo, os personagens negros de classe média de *A Próxima Vítima*, de 1995: mudou algo nesse tempo?

FOTOS DIVULGAÇÃO

Imaginário escravista

A televisão brasileira atual alimenta um sonho perverso de branquitude

Por Marco Frenette

Ao fundo, ilustração sobre foto de Tarcísio Meira; acima, o elenco de *O Direito de Nascer* (1965), com Isaura Bruno como uma empregada negra de alma subserviente: repercussão nacional

FOTO ACERVO MANCHETE

A TV brasileira é fiel depositária de um imaginário surgido no período escravista e que ainda permeia a cultura ocidental contemporânea. Por isso, apesar de tecnologicamente avançada, ela é medieval no modo como retrata o negro, produzindo uma iconografia que o apresenta como caricatura da civilização: tipo irremediável e incompatível com a evolução da sociedade humana.

No clássico *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies and Bucks - An Interpretative History of Blacks in American Films*, Donald Boogle classificou em cinco os estereótipos básicos que o branco ocidental tem do negro e que foram reforçados pelo cinema norte-americano: os pretos subservientes (*Toms*); os pretos palhaços, que divertem os brancos (*coons*); os mulatos simpáticos e de fim trágico por tentarem ir além das barreiras impostas pela cor (*mulattoes*); as negras gordas, subalternas e maternais (*mammies*); e os negros agressivos e de sexualidade à flor da pele (*bucks*).

Como a mentalidade brasileira difere da norte-americana apenas em grau, não em essência ou origem, esta classificação, com poucas variações, se ajusta perfeitamente aos nossos meios audiovisuais. Isto foi provado posteriormente por João Carlos Rodrigues, com seu *O Negro Brasileiro e o Cinema*; e, bem recentemente, por Joel Zito Araújo, com *A Negação do Brasil*, no qual aborda a imagem e a insuficiente presença do negro nas telenovelas. Em qualquer desses levantamentos, o que se tem é um pulular de tipos subalternos, idiotas, incompetentes, cômicos, violentos e excessivamente sensuais.

No caso específico da TV, desde seus primórdios ela oscila entre a invisibilidade do negro ou sua visibilidade perversa. Em 1965, por exemplo, a atriz Isaura Bruno já se consagrava na novela *O Direito de Nascer*, da Tupi, no primeiro papel de empregada de repercussão nacional, representando uma negra de instintos maternais e alma subserviente que existe apenas para equilibrar o mundo dos brancos. Em 1969, Sérgio Cardoso utilizava a funesta técnica do *black face*, ato de pintar o rosto para interpretar um personagem negro, para protagonizar a novela *A Cabana do Pai Tomás*. Para completar sua caracterização, o ator, dono de nariz afilado e lábios finos, forrou-os com cortiça para simular traços negróides. Era a nossa TV seguindo o péssimo exemplo de Al Jolson, que em 1929 atuou em *O Cantor de Jazz*, primeiro filme da era sonora e um dos marcos do racismo no cinema norte-americano. Também foi, aliás, em *A Cabana do Pai Tomás* que a atriz Ruth de Souza teve seu papel reduzido por exigência das atrizes brancas, passando de heroína a coadjuvante.

Mas o exemplo mais significativo da exclusão do negro na TV ocorreu em meados de 2001, quando houve certa polêmica pelo fato de a então novela das oito da Globo, *Porto dos Milagres*, de Aguinaldo Silva e Ricardo Linhares, ter apenas seis negros num elenco de 45 pessoas (*veja texto de Aguinaldo Silva adiante*). Baseada em *Mar Morto* e *Descoberta da América pelos Turcos*, livros de Jorge Amado, a novela, ambientada na Bahia, chegou a recriar sessões de candomblé sem colocar pretos na roda.

Este episódio levou o historiador Ubiratan Castro de Araújo a declarar, sarcasticamente, que a novela não recriava a Bahia de todos os santos, mas a Bahia de todos os brancos. À época, juntando as quatro principais novelas em exibição, os personagens representados por atores negros não chegavam a 10%. Atualmente, este percentual permanece inalterado.

Nas produções de temática negra, em que não há como preterir o preto, ele também sofre deturpações. Em 1999, a pesquisadora Sueli Carneiro apontou os diálogos preconceituosos da novela *Terra Nostra*. Em uma cena, um barão do café, ao ponderar com seu empregado sobre a impossibilidade de abrigar os imigrantes italianos nas senzalas esvaziadas pela abolição, afirmava que eles "são brancos, e trazem no coração o espírito da liberdade. Não vão aceitar essa história de senzala". Em outro capítulo, o menino Tiziu explicava assim sua má sorte na vida: "Deus não quis me embranquecer". Essa lógica perversa, onde a pele escura é confundida com ausência de dignidade e bravura, dispensa maiores comentários sobre seus efeitos na auto-estima dos negros que ligaram seus televisores achando que iam se divertir.

Também há na TV uma tergiversação estética que aceita a pele escura desde que os traços físicos se aproximem dos padrões de beleza europeus. A aceitação de Taís Araújo para protagonista da novela *Xica da Silva*, exibida pela Manchete em 1996, deveu-se, em parte, às suas linhas mais finas; sendo que o contraponto à sua aceitação pode ser o que Zezé Motta – atriz com traços mais característicos da raça negra – experimentou ao interpretar a mesma personagem no cinema. Ela declarou, certa vez, ter ficado abalada ao ler uma matéria sobre as filmagens, na qual se dizia que "quem passou no teste foi uma atriz feia, porém exuberante".

A constância da estereotipagem chega ao ponto de não ser possível dizer que há, a rigor, uma história do negro na TV, no sentido de ter havido modificações significativas e encadeamentos de fatos novos. O que há, a rigor, é uma prolongada repetição de uma tipologia desmerecedora do negro.

O que encobre um pouco essa realidade é o fato de a TV brasileira apresentar, de tempos em tempos, negros em situações normais. Mas até o normalíssimo *Domingo da Gente*, da Record, apresentado por José de Paula Neto, o Netinho, evidencia essa sazonalidade se lembrarmos que esse programa de auditório é o primeiro a ter um apresentador negro desde os anos 60, quando Wilson Simonal apresentava *Simbora*, na mesma emissora.

Essas referências pontuais apenas atestam a artificialidade dessa prática bissexta, pois sempre se volta à alvura costumeira, inviabilizando um equilíbrio de cores na TV. Os votos de boas-festas do SBT no final de 2001, por exemplo, terminava com um close em uma criança, simbolizando um futuro próspero e alegre – e o futuro, naturalmente, era louro. Os comerciais, também, ainda remetem à antiga divisão da sociedade brasileira em senhores e escravos, a exemplo de recente comercial de guaraná, em que um grupo de jovens brancos cantava e dançava enquanto eram servidos por quatro negros, numa flagrante divisão de cores.

No ano passado, durante o 5º Festival de Cinema do Recife, Antônio Pitanga, Joel Zito Araújo, Milton Gonçalves, Norton Nascimento e Ruth de Souza, entre outros, lançaram o *Manifesto do Recife*, para expressar o "fim da paciência" com a "cota de segregação" que a indústria audiovisual lhes reserva. E, após frisar a "completa ignorância do impacto negativo das suas produções sobre a auto-estima da população negra", salientaram seu total descrédito na capacidade de publicitários e produtores de "espontaneamente tomarem iniciativas que

Espelho Distorcido

Para o autor AGUINALDO SILVA, as cotas falsificariam a realidade, parâmetro das novelas

O protótipo da atriz brasileira "branca": conceito ambíguo num país miscigenado

O que BRAVO! me pediu foi um exercício de futurologia: dizer, num texto pequeno, "como seria a dramaturgia televisiva depois da possível implementação de um sistema de cotas para negros". Mal escrevo isso, e a primeira pessoa que me vem à mente é Vera Fisher, sem dúvida a mais famosa no Brasil dentre todas as atrizes brancas. Quando digo "brancas", quero dizer radicalmente: que não tenham nenhuma gota de sangue negro, do contrário brancas não seriam. E isso significa que elas, as atrizes brancas, são pouquíssimas. Fernanda Montenegro, por exemplo: dá pra perceber que um índio passou por ali. Talvez até algum mameluco, o que significa que a primeira-dama do teatro brasileiro, segundo o meu conceito radical, não é branca, e portanto pode ser índia... ou até negra.

Claro que, para mim, que sou o que os documentos de identidade chamam de "pardo", ou seja, um negro, isso não tem a menor importância: se Vera Fisher é ariana, se Fernanda Montenegro não é, se Camila Pitanga o é menos ainda, e se quase tão menos que a Pitanga é o bem-amadíssimo Marcos Palmeira. Mas para alguns políticos, e para as bases ativistas que os sustentam, a questão racial é importante, sim... E eles acham que a televisão privilegia os (falsos) brancos, em detrimento dos únicos negros que eles reconhecem nesse país de raças mescladas, misturadas, ou seja, os puros e retintos. É deles a idéia da lei de cotas: no elenco de uma novela, teria de haver sempre lugar para uma determinada percentagem desses que eles consideram negros. De acordo com esse critério, Montenegro, Pitanga, Palmeira e outros que tais passariam por irmãos de raça de Vera Fisher, ou seja, "brancos", e aí... Eu poderia resumir a resposta à pergunta inicial da seguinte maneira: e aí, dane-se a dramaturgia. Eu pediria meu boné e iria embora, ou seja: deixaria de escrever novelas. Porque acho que isso seria interferência demais no meu trabalho, e eu prefiro que continue estabelecido assim: meus personagens terão a raça (ou cor de pele), o caráter e a opção sexual que eu quiser, ou precisar.

Mas não é de bom-tom simplificar tanto as coisas. Digamos que venha a tal lei de cotas. Digamos que não eu, que já pedi o meu boné, mas que Gilberto Braga tenha de escrever mais um dos seus monumentais folhetins sobre a nossa alta burguesia. Lembram de Antônio Fagundes em *O Dono do Mundo*? Em vez dele teríamos Antônio Pompeo – um dos meus atores preferidos, diga-se de passagem, mas não porque seja negro – no papel do médico afluente e mau-caráter. Da mesma forma, Malu Mader, o objeto do desejo dele, seria substituída pela bela Isabel Filardis. Em vez de Nathalia Timberg, a mãe ambiciosa do médico, Neusa Borges. Glória Pires, a esposa traída do médico, poderia ficar onde sempre esteve, mesmo porque, sempre de acordo com os meus critérios, ela não é branca, é índia... e entraria na cota de "atores brancos".

Tudo tão *real*, não é mesmo? Antônio Pompeo, Isabel Filardis, Neusa Borges representando uma família da alta burguesia brasileira... E Danielle Winits, com seu busto, digamos assim, proeminente, vivendo a empregadinha deles. Que tal? Eu acho que Gilberto Braga pediria o boné também... Ou então perguntaria, com aquela sua calma proverbial: mas não era a realidade que devia mudar primeiro, em vez da dramaturgia? Não é essa que deve correr atrás daquela? Faço minhas as perguntas de Gilberto (e espero que ele me perdoe por envolvê-lo nisso) e tento, aqui, dar uma resposta e pôr um ponto final: acho que os negros, entre os quais orgulhosamente me incluo, devem correr atrás do prejuízo, sim... mas na vida real. E quando esta for modificada, podem estar certos de que a dramaturgia televisiva o será também. – AGUINALDO SILVA

FOTOS DIVULGAÇÃO / ROBERTO VALVERDE/ABRIL IMAGENS

ponham fim à injustiça histórica" que condiciona os negros a uma "ínfima presença nas imagens produzidas sobre o Brasil".

Foi esse tipo de consciência e revolta a geradora do remédio amargo que é a lei criada pelo deputado Paulo Paim; tocante tentativa de diminuir a esquizofrenia social e cultural que ataca o negro, privando-o do direito de ter na TV um espelho onde possa ver sua imagem refletida. A lei é a busca de uma coerência forçada em um país que se formou à custa da escravidão e desembocou num país multirracial que hoje se apavora com a possibilidade de ter uma TV preta e branca.

Mas por que se apavora? Simplesmente porque a nossa TV está de acordo com a mentalidade do brasileiro branco, que jamais aceitou o preto como parte indissociável de sua realidade psíquica e muito menos de seu meio, e, por isso, vê com extrema naturalidade uma TV sem pretos, último refúgio da sua representação de um mundo ideal. Já a parte negra da sociedade é tomada, desde o fim da escravidão, por um forte e quase patológico desejo de branqueamento. A dura realidade de ser preto no Brasil gera uma espécie de mimese psicológica visando a uma irreal integração na sociedade branca.

A TV, portanto, apenas satisfaz essa ânsia geral de embranquecimento. E uma vez acionada a roda-viva que mantém a audiência e as verbas de publicidade, não se sabe mais quem alimenta quem. Mas também pesa o fato de os produtores (englobando aqui todos os tomadores de decisão) serem brancos em sua esmagadora maioria, não tendo, portanto, uma sensibilidade – nem humanista, nem estética – mais acurada para a questão racial, sem contar que a maioria crê, piamente, que um Brasil mestiço é televisivamente menos atraente.

Também é preciso ir contra a noção de uma espécie de darwinismo artístico que seria a força reguladora da presença de negros na TV, os quais vingariam sempre que tivessem talento. Todos sabem que talento não é o ponto forte da TV, e muito menos critério decisivo de seleção: na maioria das vezes, apadrinhamentos, favores sexuais, fama, pele branca e beleza física contam muito mais.

Portanto, vingando a reserva de vagas nesse contexto realista, o negro estaria apenas ganhando o direito de também contribuir para o andamento medíocre, e muitas vezes escatológico, da TV brasileira. Trata-se, simplesmente, de sua inserção numa sociedade que se expressa pelo espetáculo, trazendo em suas imagens apenas um desejo profundo de continuar a dormir, para usar uma bela expressão de Guy Debord.

Porém, se a inserção do negro na TV for excessiva, gerará outro espelho distorcido, já que sua visibilidade social não é tão grande assim. Mas seria, ao menos, uma ilusão mestiça, com alguma chance de virar realidade num futuro distante, ao contrário desse atual sonho perverso de branquitude que a TV alimenta. ■

Abaixo, Taís Araújo e Zezé Motta em *Xica da Silva*, de 1996: primeira novela com uma protagonista negra

FOTO WAYNE CAMARGO/DIVULGAÇÃO

A apresentadora no seu cenário: naturalidade e ironia

Nada sério, só sexo

Monique Evans supera com humor e despretensão o puritanismo às avessas dos programas sobre erotismo

Por Michel Laub

Dependendo das circunstâncias, da parceria e da chamada dinâmica interna dos movimentos, uma relação sexual pode ser uma tragédia, um drama ou uma comédia. Programas de TV que falam sobre sexo exclusiva ou eventualmente também são assim: na melancolia de antigos passatempos para insones, como o extinto *Comando da Madrugada*, a história de um travesti inchado, doente por causa do silicone mal posto e morando numa favela recifense, podia ser a versão tropical do Prometeu grego, agora castigado por desafiar os deuses ao mudar o próprio gênero; da mesma forma, as perguntas adolescentes em programas de linhagem didática — do consultório de Marta Suplicy, nos anos 80, ao *Erótica*, da MTV — trazem em seu corpo o tom vitimado que afasta qualquer possibilidade de leveza: "Meus amigos dizem que sou gay. O que fazer?"; resta a terceira espécie: o show no qual até um *piercing* no prepúcio é motivo de escracho. É nela que se enquadra Monique Evans e seu *Noite Afora*, exibido diariamente pela Rede TV!.

Trata-se de um programa de *entretenimento*. Vale grafar a palavra por causa da incrível freqüência com que o conceito que encerra é deturpado na busca por audiência a qualquer custo. Se os testes de fidelidade de João Kleber não escondem o seu caráter moralista, com o apresentador pronto para jogar pedras bíblicas sobre as eventuais Madalenas

caídas em tentação sob o olhar dos maridos, Monique dispensa adjetivos na comparação: num quadro longinquamente semelhante, *Sonho Erótico*, um sujeito casado realiza a fantasia de andar com uma mulher de biquíni na garupa de sua motocicleta. Em termos de monogamia, digamos que ele é um tipo lombrosiano até na maneira como acelera e freia. Mesmo assim, Monique pergunta com cara séria: "Você já traiu a sua mulher?". É a mesma cara com que ela, depois de apalpar o abdome de um dos rapazes musculosos que compõem o cenário, diz que é evangélica e atualmente casta. A ironia é auto-evidente e dispensa as pirotecnias supostamente picantes da TV contemporânea – atrizes nuas na banheira e danças de Sodoma & Gomorra aí incluídos.

Nesta pág. e na pág. oposta, Monique em ação: imagem para além da hipocrisia

Nessa consciência de que não é preciso forçar a mão, de que certas sugestões já são suficientemente patéticas para prender o espectador, Monique revela-se capaz de manejar com a necessária despretensão, o necessário sarcasmo e a necessária inteligência um tema que se tornou uma obsessão nacional. De Gretchen a Carla Perez, a sociedade brasileira habituou-se a cultivar sintomas que a tornam uma espécie de pastiche católico e pobre do puritanismo americano, num contexto em que falar de sexo parece o remédio contra uma insatisfação sufocante, num *approach* reprimido que, lá, alimenta a maior indústria pornográfica do mundo – e, aqui, a maior concentração de coxas e bundas por centímetro de tela à vista de qualquer criança.

Noite Afora é, de todos os programas que tratam de sexo na TV brasileira, aquele que mais foge a essa característica. Claro que usar o exemplo da pornografia parece um pouco forçado: estamos em outro território, no máximo no de um erotismo calculado e talvez inofensivo (nenhum estudo sério provou nada a respeito, para o bem ou para o mal). Mas, apenas para seguir nessa linha ilustrativa, compare-se o script de Monique Evans com os da madrugada do Multishow, com sua abordagem pretensamente descontraída de assuntos relativos a fetiches e segredos de alcova, para se notar a diferença entre a ortodoxia saxã e o tão falado e raro molejo brasileiro. É este molejo que falta a Adriane Galisteu e Luciana Gimenez, pares do time das modelos-apresentadoras e donas de programas que não falam de sexo, mas nem por isso são mais comportados – pois às vezes não há pecado maior do que a naturalidade fingida e o falso verniz pessoal.

FOTOS EPITÁCIO PESSOA/AE

Para chegar lá, Monique lança mão de uma estratégia básica: não levar nada, realmente, muito a sério. Os cenários são de um cor-de-rosa caricatural, os entrevistados sentam numa cama, um pênis de borracha aparece uma ou outra vez, Sidney Magal responde se já saiu com travestis. A linguagem tradicional da TV, que raramente comporta improvisação e espontaneidade, desaparece em reportagens no tom exato do *trash* – não tão compenetrado que aparente ser feito com profissionalismo, não tão desleixado que pareça propositalmente artificial (como o dos quadros "amadores" da MTV). Elas aparecem sob a rubrica *No Buraco da Fechadura*: mostra-se a masmorra de uma certa Rainha Laura, estrela do mundo sadomasoquista paulistano, e as chicotadas implacáveis que ela dá no seu escravo enquanto conversa com o repórter. Os gritos da vítima pontuam a conversa, e, quando a câmera volta para Monique, não há nenhum comentário. Não há julgamento ou sensacionalismo: a apresentadora está rindo e imitando os seus gemidos de dor/prazer. Se o rapaz gosta de apanhar, fazemos votos de que aproveite a contento.

Para quem considera que não há humor algum aí, recomenda-se uma sessão matinal na própria Rede TV!. No mesmo dia em que a Rainha Laura mostrou como pingar cera de vela nas costas de seu amante, um pastor anunciou que 105 pessoas foram curadas numa tal "reunião dos milagres" acontecida no bairro de Itaquera, em São Paulo. Fez-se a lista dos lázaros redivivos: senhoras desesperadas, "gente com caroço", "até um rapaz que não enxergava de uma vista". Da mesma forma, um passeio pelo *entretenimento* da TV brasileira passará pelas humilhações de Sérgio Mallandro, pela demagogia de Gugu Liberato, pelo filistinismo de Luciano Huck, e por aí vai. Nesse panorama, chocar-se com o espanto cínico de Monique ao ver uma calcinha sabor abacate, ou algo assemelhado, é uma hipocrisia dificilmente desculpável. E não rir, talvez um sinal de má vontade com uma experiência à sua maneira inovadora: se o Brasil ainda não é a sociedade capaz de falar de sexo com a naturalidade sonhada pelos liberais da área, pelo menos já tem um programa de TV que cumpre essa tarefa com mérito. Até os escravos devem se divertir a valer. ❚

O Que e Quando

Noite Afora, programa com apresentação de Monique Evans. Segundas, à 0h30; terças a sextas, à 0h15; sábados, às 23h15. Rede TV!

Percalços da nova arte

Documentário reconstitui a história da Cinemateca Brasileira

Foi preciso meio século para que a Cinemateca Brasileira encontrasse sua sede definitiva, no antigo Matadouro Municipal de São Paulo, na Vila Clementino (largo Senador Raul Cardoso, 207). Antes disso, a história da instituição registrou muitas mudanças de endereço e uma série de incêndios que destruiu boa parte dos arquivos armazenados desde os anos 40, numa trajetória pontuada por crises administrativas e condições precárias de funcionamento. Pode-se até dizer, com certa ironia, que seu percurso acompanha bem o caminho truncado seguido pela própria produção da indústria cinematográfica a que se destina preservar. Tudo isso está no documentário *Cinemateca Brasileira*, dirigido por Kiko Mollica e produzido pelo Canal Brasil, que estréia no dia 4, às 20h, com reprise no dia 6, às 15h. Feito no ano passado, depois de mais de três meses de pesquisa, o filme é uma das únicas fontes de informação sobre o assunto: "Não há registros sobre essa história. Tivemos de localizar depoimentos, ligar fatos, ir reconstruindo aos poucos as várias etapas", diz Mollica.

Deve-se entender a criação da Cinemateca Brasileira como resposta a uma mudança no próprio modo de se ver o cinema no país. "Até aquela época, tratava-se de uma atividade tida como pura diversão. A Cinemateca criou uma consciência de que o cinema também era arte", diz Rudá de Andrade, um dos primeiros diretores da fundação. O documentário reúne material inédito e do acervo, como declarações de Paulo Emilio Salles Gomes, um dos criadores da instituição, de sua mulher Lygia Fagundes Telles, e do ex-diretor Carlos Augusto Calil, entre outros. Os testemunhos são intercalados por imagens como as cenas de *Nitrato*, longa de Alain Fresnot lançado em 1975 para denunciar o abandono da fundação, ou *Reminiscências*, filme produzido por Junqueira Aristides em 1909, o registro mais antigo da coleção.

No ano passado, a Cinemateca Brasileira inaugurou um arquivo climatizado para o acervo de 100 mil rolos, que inclui 18 títulos da Vera Cruz, toda a obra de Glauber Rocha, as produções da era Embrafilme e as feitas com a Lei do Audiovisual. O novo desafio da instituição é recuperar os filmes em decomposição. O laboratório já restaurou 500 deles, como o primeiro longa de animação brasileiro, *Sinfonia Amazônica*, finalizado em 1953 por Anélio Lotini Filho. – GISELE KATO

Cenas do documentário: *Reminiscências* (acima), o filme mais antigo do acervo, e o antigo Matadouro Municipal (abaixo)

No caminho de Turandot

HBO mostra bastidores da montagem da ópera na China

Quem melhor do que Zhang Yimou, o cineasta de *Lanternas Vermelhas*, para encenar *Turandot*, que se passa na China lendária? Sobretudo se acompanhado por Zubin Mehta, responsável por uma das melhores gravações da última ópera de Puccini? *Projeto Turandot*, de Allan Miller, que a HBO vai exibir dia 18, às 21 hs, é o tipo de documentário que todo fã de música lírica gosta de ver. O filme mostra todas as etapas de preparação da montagem, desde que foi originalmente concebida, no palco, no Teatro Comunale de Florença, em 1997, até ser transferida para a mais imponente – e ideal – das ambientações: a Cidade Proibida de Pequim, onde foi apresentada ao vivo.

Ao lado, a luz e a cor do espetáculo encenado na cidade proibida: babel de línguas e majestade

Foram dois anos de negociações, boa parte do tempo empenhado em convencer as autoridades chinesas a permitir que a montagem fosse dirigida por um cineasta cujos filmes não oferecem, de seu país, a imagem otimista esperada pelo regime. A babel de línguas que impera no set – italiano e chinês, inglês e alemão –, deixando doido um batalhão de intérpretes, é apenas um dos coloridos ingredientes de uma montagem espetacular, que mobilizou centenas de figurantes e minuciosa pesquisa para reconstituir cenários, figurinos e adereços baseados em peças históricas da mais rigorosa autenticidade.

Não faltam, aos bastidores desse imenso trabalho, nem as divergências. As do iluminador com Zhang Yimou sobre o uso da luz. Ou as da americana Sharon Sweet, a Turandot de um dos elencos, descontente com a tiara que lhe deram para usar. É fascinante ver crescendo, pouco a pouco, o majestoso espetáculo de que, depois, se vêem algumas cenas. – LAURO MACHADO COELHO

FOTOS DIVULGAÇÃO

POR MAURO TRINDADE

SENSUALIDADE DE PASTELÃO

Em *O Quinto dos Infernos*, minissérie picaresca sobre a vinda de dom João 6º ao Brasil, o enredo é só pretexto para cenas de sexo

Faz tempo. Quando a TV não exibia ao menos um pudico seio despido, garotos de todo o país tentavam entrar nos cinemas para assistir a pornochanchadas que hoje não enrubesceriam uma monja enclausurada. Ninguém mais precisa ir ao cinema para ver um seio nu. Basta ligar a TV. A mais recente vitrine chama-se *O Quinto dos Infernos*.

Num striptease demorado, a televisão brasileira foi desnudando suas atrizes e, mais tarde, atores, num processo lento e, aparentemente, irreversível. Em 1984, Maitê Proença inaugurava em *A Marquesa de Santos* a nudez que se tornaria prática em todas as emissoras. Dois anos depois, a mesma Maitê brincava de Godiva colonial na novela *Dona Beja*. A extinta TV Manchete chegaria ao primeiro lugar em audiência com *Pantanal* e suas sereias seminuas em intermináveis banhos de rio. Na luta pela audiência, outras emissoras passaram a exibir filmes hardcore em horários alternativos, enquanto a Rede Globo começou a mostrar o nu em horário nobre. Cláudia Raia se despiu em *Rainha da Sucata*. Vera Fischer revelou os seios no programa *Você Decide*. Luana Piovani repetiu o gesto na minissérie *Labirinto*, na qual Malu Mader simulou *fellatio* e ofereceu o torso nu. Mais recentemente, a novela *Uga-Uga*, de Carlos Lombardi, explorou como nunca o nu masculino, com os atores Claudio Heinrich e Humberto Martins, corpo reaproveitado em *O Quinto dos Infernos*.

A minissérie, que estreou no dia 8 do mês passado, baseia-se em um fato histórico: a fuga, de Portugal, da corte de d. João 6º e os desdobramentos políticos que levam à independência brasileira. A partir dos romances *As Maluquices do Imperador*, de Paulo Setúbal, *A Imperatriz no Fim do Mundo*, de Ivanir Calado, e *O Chalaça*, de José Roberto Torero, Carlos Lombardi criou uma versão erotizada da história do Brasil. Nem de longe, porém, alcança a graça desse último livro, confundindo o que deveria ser picaresco com um pastelão desastrado que só atinge o humor na categoria de involuntário. Nos primeiros e vertiginosos capítulos, praticamente todas as cenas apresentavam alguma insinuação sexual ou nudez gratuita. Por exemplo, nunca uma atriz teve tantos problemas com um decote quanto Danielle Winits, no papel de uma donzela perseguida pelo padrasto e pela desobediência dos seios em permanecer dentro na camisa. Humberto Martins, por sua vez, no papel do Chalaça, luta contra ninfomaníacas e estratégicos rasgões de sua calça, e André Mattos (d. João) passa os dias a contrabandear para o quarto a escultural Vanessa Machado (Eugenia). Como num filme pornô, o enredo serve apenas como um cabide para dependurar cenas eróticas, seja uma fuga pelo campo, uma sessão de tortura ou uma reunião de estadistas.

Cruzamento disforme da chanchada, do vaudeville e da novela, a minissérie não se afirma como nenhum dos gêneros e peca pelo acúmulo de referências e citações, de *Butch Cassidy & Sundance Kid* e *Maverick* a *Moulin Rouge*. Farsa sem comicidade, reconstituição de época sem rigor, aventura sem emoção, *O Quinto dos Infernos* pertence, na verdade, ao segundo dos círculos descritos por Dante, destinado aos sensuais. Com closes mais picantes, planos mais longos e a maior variedade de corpos nus já mostradas numa produção de TV, a minissérie agarra a audiência pelos hormônios. Daqui a vinte anos também será rotina.

Danielle Winits em cena: problemas com o decote

FOTO RENATO ROCHA MIRANDA/DIVULGAÇÃO

O Quinto dos Infernos, minissérie de 40 capítulos escrita por Carlos Lombardi. Direção de Wolf Maya e Alexandre Avancini. TV Globo, de terça a sexta, às 22h30

EDIÇÃO DE HELIO PONCIANO, COM REDAÇÃO

* Programação e horários divulgados pelas emissoras

O QUE	Artistas Plásticos	Rembrandt	Superstar – A História de Brigid Berlin	Semana de Arte Moderna (80 anos)	Cinema de Resistência	Bioterrorismo	Olhos Azuis	O Lixo e a Fúria	Clipe Brasil Especial – Rock Brasília	Eu, Francis
CANAL E HORA	Films & Arts. Dias 1º (Lucio Fontana), 8 (Joan Miró), 15 (Marc Chagall) e 22 (**René Magritte** – *na foto, detalhe de sua obra* Le Supplice de la Vestale), sempre às 21h.	Cinemax. Dia 16, às 22h.	Cinemax. Dia 1º, às 22h.	Canal Brasil. Dia 11, às 21h e às 23h30.	Canal Brasil. Dos dias 18 ao 28, de segunda a sexta, às 21h.	GNT. Dia 3, às 22h30. Reapresentações nos dias 9, às 8h e às 13h, e 10, às 5h.	GNT. Dia 13, às 23h20. Reapresentações nos dias 14, às 7h e às 14h, e 15, às 4h.	GNT. Dia 12, às 23h20. Reapresentações nos dias 13, às 7h e às 14h, e 14, às 4h.	Canal Brasil. Dia 24, às 12h e às 18h30.	GNT. Dia 2, às 21h. Reapresentações nos dias 3, às 7h e às 13h30, e 4, às 2h.
TRATA-SE DE	Documentários sobre a vida e a obra de quatro artistas plásticos do século 20, com depoimentos e imagens inéditas.	Filme dirigido por Charles Matton (Holanda/Alemanha/França, 1999, 99 min) que narra a vida do pintor holandês Rembrandt (1606-1669). São destacados a chegada a Amsterdã, os problemas do primeiro casamento, o período em que conquistou grande reputação artística e o rompimento com a elite que o sustentava. Com **Klaus Maria Brandauer**, **Johanna ter Steege** (*foto*), Romane Bohringer, Jean Rochefort.	Documentário dirigido por Shelly Dunn Fremont e Vincent Fremont (*Pie in the Sky: The Brigid Berlin Story*, EUA, 2000, 75 min) sobre a vida da controversa artista **Brigid Berlin** (*foto*). Filha de uma das famílias mais ricas de Nova York, ela teve uma vida conturbada na adolescência e em seu casamento até chegar ao Factory, o estúdio de Andy Warhol, fases documentadas no filme.	Dois filmes que destacam duas figuras importantes da fase inicial do Modernismo brasileiro: *Eternamente Pagu* (1987), de Norma Bengell, e **O Homem do Pau-Brasil** (*foto*; 1981), de Joaquim Pedro de Andrade, que fazem referência respectivamente a Patrícia Galvão e Oswald de Andrade. A exibição comemora no dia 11 os exatos 80 anos da Primeira Semana de Arte Moderna.	Seleção de filmes brasileiros produzidos ou lançados entre 1990 e 1994: 1) *Beijo 2348/72* (1990); 2) *Césio 137* (1991); 3) *Não Quero Falar sobre Isso Agora* (1992); 4) **Sua Excelência, o Candidato** (*foto*; 1992); 5) *A Maldição de Sampaku* (1992); 6) *O Efeito Ilha* (1994); 7) *Perfume de Gardênia* (1992); 8) *O Corpo* (1991); 9) *Assim na Tela como no Céu* (1990).	Documentário de uma hora de duração sobre o medo de um ataque terrorista aos Estados Unidos com armas biológicas, que se tornou maior após os atentados de 11 de setembro planejados por Osama bin Laden. A produção é conjunta entre o canal Nova, da PBS, a rede de televisão pública dos Estados Unidos, e o jornal *The New York Times*.	Documentário que reproduz a pesquisa da americana **Jane Elliot** (*ao centro da foto*) sobre preconceito e discriminação, iniciada em 1968, após a morte de Martin Luther King. Em seu trabalho, um grupo de 40 pessoas é separado em dois grupos, o de olhos azuis e o de olhos castanhos. O primeiro é submetido a testes que supostamente demonstram sua inferioridade. As reações desse grupo são então acompanhadas.	Documentário de duas horas de duração (*The Filth and the Fury*, Inglaterra/EUA, 2000) dirigido por Julien Temple que reconstitui a história da banda punk britânica **Sex Pistols** (*foto*). O filme reúne gravações inéditas dos anos 70, entrevistas recentes e uma inédita com o baixista Sid Vicious em 1978, pouco antes de sua morte.	Documentário sobre a cena roqueira de Brasília, que nos anos 80 ditou os novos rumos do rock/pop brasileiro, com imagens inéditas e depoimentos de integrantes das bandas mais importantes da época. A programação segue com clipes desses grupos.	Nos cinco anos da morte do jornalista **Paulo Francis** (*foto*), uma seleção de seus melhores momentos no programa *Manhattan Connection*, do qual era a estrela.
POR QUE VER	Pela importância dos biografados na arte do seu tempo. Ouvi-los falando sobre fatos decisivos de suas existências – Chagall e a vida na Rússia, Magritte e o suicídio de sua mãe, Miró e suas lembranças de infância – ajuda, também, a entender suas obras.	Pela condução original. O diretor, que é artista plástico, se preocupa mais em explorar uma proximidade estética entre seu filme e os quadros de Rembrandt do que descrever a biografia do pintor.	O maior interesse do documentário está no registro da convivência de Brigid com os artistas que freqüentavam o Factory e do método anticonvencional da artista: em suas performances ao vivo, empregava gravações de suas conversas telefônicas; para pintar quadros, usava os seios como pincéis.	Pela possibilidade de conferir o modo como essas figuras-chave dos primeiros movimentos artísticos do século 20 no Brasil contribuíram para a mudança de rumos da cultura do país. E de conhecer o contexto histórico em que viveram.	A mostra exibe alguns dos poucos filmes lançados num dos períodos mais críticos para a produção do cinema nacional, época em que o então presidente Fernando Collor extinguiu a Embrafilme, o Concine e a Fundação do Cinema Brasileiro. Tem-se aqui a oportunidade de assistir a filmes vistos em restrito circuito comercial e a alguns ainda não distribuídos em vídeo.	Essa produção é o resultado de dois anos de pesquisa e revela a história do uso e do planejamento de armas químicas. Uma das repórteres visita antigos laboratórios da extinta União Soviética para detalhar como se produzia, por exemplo, diversas e letais variantes da bactéria antraz.	O problema da discriminação é retratado de modo prático, com exemplos objetivos, em um simples exercício de sala de aula. Nas palavras da própria Jane Elliot, o documentário é "o mais compreensivo e excitante resumo" da sua obra e "compila 28 anos de experiência no estudo do impacto social da discriminação".	Como os próprios integrantes da banda contam sua trajetória, o documentário ganha caráter autobiográfico, o que torna mais fascinante acompanhar a rápida ascensão e queda do grupo que catalisou a fúria do movimento punk.	Pela importância do movimento roqueiro brasiliense. O papel que desempenhou não se restringe à esfera musical: para uma geração inteira, foi a principal música de protesto contra os condutores do processo de redemocratização do país.	Pela verve inimitável e a argumentação sempre aguda de Francis, aqui condensada em seu lado mais espetaculoso e polêmico. O espírito crítico do jornalista faz falta na imprensa – e na televisão – brasileira atual.
PRESTE ATENÇÃO	No programa sobre Lucio Fontana, o pintor e escultor que revolucionou o conceito de "espaço" na arte. O documentário mostra como os experimentos desse argentino que viveu quase toda a vida na Itália influenciou a obra de outros artistas.	Em como Klaus Maria Brandauer, o grande ator de *Mephisto*, enquadra-se perfeitamente no papel de protagonista. E nas aparições de Romane Bohringer, conduzidas para criar nuances e jogos de luz em diferentes planos.	Nos depoimentos da própria artista e dos cineastas John Waters e Paul Morrissey. E nas cenas extraídas de *Chelsea Girls* (1967), filme de Andy Warhol.	Na atuação de Carla Camurati em *Eternamente Pagu*, que lhe rendeu o prêmio de Melhor Atriz no Festival de Gramado de 1988. A obra conquistou ainda os prêmios de Melhor Trilha Sonora e Melhor Filme no mesmo festival.	Em *O Corpo*, adaptação de um conto de Clarice Lispector dirigida por José Antonio Garcia. Nessa história, duas mulheres aceitam viver em estado de bigamia com um farmacêutico, mas a tranqüilidade se desfaz quando elas descobrem que ele tem uma amante, uma dançarina de cabaré.	Nas revelações sobre o programa americano de produção de armas químicas. Entre elas, está o projeto de espalhar um "agente incapacitador" em Cuba para que a população se sentisse sem forças para resistir a uma invasão de forças americanas.	Em como o poder de um discurso preconceituoso, mesmo que baseado em idéias pseudocientíficas, produz efeitos danosos àqueles que estão sujeitos às mensagens depreciativas. É importante notar que o grupo estudado é composto por pessoas de diferentes etnias e ocupação profissional.	Nos depoimentos de John Lydon, o vocalista e letrista, e na reconstituição dos momentos que antecederam a morte de Sid Vicious. E em como a música da banda, hoje incorporada e institucionalizada, era agressiva para a época.	Na reconstituição da Brasília dos anos 70/80, um ambiente propício para a insatisfação juvenil no centro do poder nacional. O documentário chega até os "novos nomes" locais, que já não incorporam o "rock de discurso" que marcou a geração de Legião Urbana, **Capital Inicial** (*na foto, o vocalista Dinho Ouro Preto*) e Plebe Rude.	Nas falas de Francis sobre arte, cinema, teatro, música e literatura. Embora sucintas, dado o formato leve do programa, mostram que ele tinha um estofo intelectual poderoso por trás das próprias idiossincrasias. É o que falta à maioria de seus imitadores.
PARA DESFRUTAR	Até o dia 3, obras de Lucio Fontana estão expostas no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio (rua Primeiro de Março, 66, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/3808-2020). De 3ª a dom., das 13h às 19h30. Grátis.	O livro *Rembrandt* (Estampa, 144 págs., R$ 73,38), de Emmanuel Starcky, reproduz as obras fundamentais do pintor e analisa características de sua obra.	Vale a pena ouvir *The Velvet Underground and Nico*, do célebre grupo liderado por Lou Reed. O CD pode ser considerado a expressão sonora oficial do Factory.	A correspondência trocada entre Mário de Andrade e Tarsila do Amaral. O segundo volume da coleção, organizado por Aracy Amaral e publicado pela Edusp, revela muito da atmosfera vivida pelos modernistas nos anos 20 e 30. R$ 30.	Em vídeo, dois filmes produzidos posteriormente a esse período: *Terra Estrangeira*, de Walter Salles, uma visão sombria da época, e *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil*, de Carla Camurati, considerado o filme que marcou o chamado "renascimento" do cinema nacional.	O livro *Germs: Biological Weapons and America's Secret War* (Simon & Schuster, 352 págs., R$ 87,48), de William Broad, Stephen Engelberg e Judith Miller – repórteres do *The New York Times* que participam do documentário –, é obra exemplar do melhor jornalismo investigativo.	*O Olhar Indignado de Jane Elliot*, workshop ministrado por Jane Elliot a um grupo de universitários, em que as reações aos estímulos de preconceito são comentadas por ela, será exibido também no GNT, no dia 14, às 23h20 (com reapresentações: dias 15, às 8h e às 15h, e 16, às 4h).	Em CD, *Kiss This*, uma coletânea com 20 músicas fundamentais do repertório da banda, como *Problems*, *Pretty Vacant* e *Anarchy in the UK*.	Dois livros de Arthur Dapieve que dão mais detalhes sobre o rock brasiliense: *BRock – O Rock Brasileiro dos Anos 80* (Ed. 34, 223 págs., R$ 26) e *Renato Russo – O Trovador Solitário*, (Relume-Dumará, 183 págs., R$ 18), biografia do líder do Legião Urbana, nome mais articulado do movimento.	*Waaal, O Dicionário da Corte de Paulo Francis* (organização de Daniel Piza, Companhia das Letras, 392 págs., R$ 32) é um bom resumo do melhor de Francis: o texto.

FOTOS DIVULGAÇÃO / PAULO FRANCIS: MILTON MICHIDA/AE

Documentário com imagens de Glenn Gould em sua última gravação, pela primeira vez comercializado, traz o brilho do pianista que mudou a história da interpretação bachiana

Por Dante Pignatari e Regina Porto

FOTO GLEN GOULD LIMITED AND THE ESTATE OF GLEN GOULD

A CRIATURA DE BACH

FOTO REPRODUÇÃO/AE

Em 1955, o canadense Glenn Gould, então um desconhecido pianista de 23 anos de idade, escolhia as *Variações Goldberg* para estrear em disco. Ao fazê-lo, não só assentava as bases para a fama definitiva, como associava para sempre seu nome e carreira à obra de J. S. Bach. A partir de sua performance, muitos iriam se referir àquelas como as *Variações "Gouldberg"*: nome é destino. Quando regravou o título em 1981, no que viria a ser seu último registro fonográfico, o eremita Glenn Gould – já um mito consagrado pelo estilo de arte único e pela vida um tanto excêntrica – involuntariamente encerrou a própria trajetória na forma da obra em si. Nas *Goldberg*, a ária motriz de toda a composição é repetida no fim, ressurgindo transfigurada após as 30 "transformações" a que Bach a submeteu. Como que obedecendo mesma sorte de "arco" (e num ciclo de quase 30 anos), o transcurso de Glenn Gould começou e acabou com o mesmo tema: as *Goldberg*. Se sua primeira gravação foi um golpe de gênio, a segunda foi um golpe do destino. Ambos os registros seguem disponíveis em catálogo em CD. Somente a segunda versão, porém, foi captada também em imagem. Este filme raro e pouco divulgado, intitulado simplesmente *The Goldberg Variations*, acaba de ser editado em DVD e lançado no Brasil pela Sony. Pelo mesmo selo, outras gravações suas significativas da produção para teclado de J. S. Bach, feitas nesse espaço de 27 anos entre a primeira e a segunda *Goldberg*, são relançadas em caixa importada de 12 CDs, com as capas dos LPs originais (*leia quadro*).

O filme, dirigido pelo músico e documentarista francês Bruno Monsaingeon, é histórico. Integra a trilogia *Glenn Gould Plays Bach*, preparada, rodada e editada entre 1976 e 1981, mas até hoje somente exibida na televisão européia, canadense e norte-americana, conforme divulgado. *The Goldberg Variations* foi rodado em Nova York em abril e maio de 1981. Com locução em inglês, francês e alemão, oferece uma introdução a Glenn Gould, músico nascido em Toronto em 25 de setembro de 1932 e tornado lenda mundial do piano com seu LP de estréia. O DVD inclui uma breve biografia, flashes do músico em trabalho de estúdio, ora analisando *takes* descontraidamente, ora divagando sobre possíveis sonoridades; em estado típico de escuta atenta ou, displicentemente, apoiando os pés no espaldar do assento à frente e argumentando com Monsaingeon sobre as suas razões de um novo registro das *Goldberg* (ele raramente retornou a uma obra após já tê-la gravado).

Segue-se, então, a longa tomada, em som e imagem de excelente qualidade digital e captada por diferentes ângulos, da célebre segunda versão de Glenn Gould para as *Variações Goldberg* de Johann Sebastian Bach. Trata-se de documento absolu-

Imagens de gênio e de personalidade excêntrica: falso dândi relaxado escondia figura aristocrática

O Que e Quanto

The Goldberg Variations. **Filme de Bruno Monsaingeon. Gravação de 1981, com produção Columbia/WDR. Lançamento nacional em DVD Sony, R$ 46**

tamente fascinante. Sentado na cadeira surrada que sempre o acompanhou, muito mais baixa do que as banquetas utilizadas pela imensa maioria dos pianistas, o nariz enfiado no teclado, Gould apresenta o que considera — e de fato o é — uma versão inesperada da obra. Segundo afirma o pianista, aquele registro devia-se a uma nova relação temporal constatada por ele entre a ária e as 30 variações. O contraste com o registro anterior, de 27 anos antes, é abissal: contra os 38 minutos da versão original, esta alcança a duração de 51.

Para alguns, a primeira performance seria superior à segunda em brilho. Para outros, a segunda ganha em densidade. A versão juvenil das *Goldberg* de fato é de uma energia esfuziante, de tirar o fôlego. Nunca um pianista empregara tamanho virtuosismo para apresentar a música de Bach, superando com facilidade quase sobrenatural e alegria vigorosa as imensas dificuldades de execução da peça. As *Variações*, afinal, foram escritas expressamente para cravo com dois manuais (teclados). No piano, exigem que as mãos do executante estejam sempre se embaralhando e cruzando uma sobre a outra no teclado único do instrumento. Mas não é só: apesar da incrível velocidade com que toca, Gould conserva com clareza assombrosa a independência das vozes, tecendo com nitidez admirável a intrincada polifonia da música do último período de Bach. A ária agora é apresentada em tempo impressionantemente lento, expandido, quase que com relutância, pondo em relevo cada inflexão da melodia, expondo seu percurso sinuoso sobre a descarnada linha do baixo com um rigor quase doloroso. O vigor rítmico da primeira variação põe fim ao devaneio. A partir daí, elas vão se sucedendo com a simplicidade da sabedoria. A performance de 1981 foi também sua última gravação: um tumor cerebral o mataria no ano seguinte.

Não é de admirar que nos anos 50 o jovem Glenn Gould, com seu registro assombrosamente original de uma obra tão complexa, fosse catapultado imediatamente para a companhia dos mais festejados artistas de seu tempo. O lançamento da gravação de estréia foi um verdadeiro acontecimento, e Gould tocando Bach tornou-se instantaneamente moda nos meios intelectuais americanos e europeus. Na época, já haviam surgido alguns registros admiráveis da obra, destacando-se os de Landowska e o de Rosalyn Tureck, ambas cravistas. Mas, em geral, as variações eram consideradas uma obra austera, obscura e acadêmica, mais apropriada para a análise teórica que para o prazer da audição. Por outro lado, o movimento em prol da recuperação da autenticidade histórica das interpretações de música barroca começava a se fortalecer nos anos 50, e a opinião de que tocar Bach ao piano era uma heresia se difundia, defendida por cravistas, pedagogos e críticos influentes. Após a ressurreição do cravo no início do século, ocasionada sobretudo pela atuação da grande Wanda Landowska, o vetusto instrumento estava atraindo um número crescente de estudiosos e intérpretes. A tradição de tocar Bach ao piano era uma herança do período romântico, e os pianistas cultivavam um Bach "contaminado" pela tradição de

FOTO SONY MUSIC/DIVULGAÇÃO

FOTO GLEN GOULD LIMITED AND THE ESTATE OF GLEN GOULD

Chopin, Schumann e Liszt. Glenn Gould mudou tudo isso.

Nos oito anos que se seguiram à sua estréia triunfal, o pianista entregou-se à ampla exposição pública, com uma atividade frenética e uma sucessão vertiginosa de concertos, recitais e incontáveis entrevistas. Bruno Monsaingeon, que também assina o livro *Non, Je ne Suis pas du Tout un Excentrique*, uma colagem de depoimentos factuais e outros virtuais e fictícios do pianista, afirma que, para grande parte de um público fiel, o "mito Glenn Gould" tomou dimensões simbólicas e metafóricas, como que corporificando um modelo exemplar de "solidificação artística e moral". Diante de sua arte, escreve o autor, o ouvinte, mais do que mero admirador servil, torna-se "receptor de uma revelação que o convoca a participar de um sistema de pensamento". Assim, a atitude "gouldiana" teria paralelos na atitude, por assim dizer, "proustiana" ou "wagneriana": trata-se de corrente à qual se adere. Monsaingeon não esconde partilhar de tal experiência gouldiana, em sua "realidade transcendente" e "de natureza propriamente religiosa", tal "metáfora evangélica".

Poucos artistas do século 20 despertaram tamanha curiosidade por parte do público e tal voracidade por parte da mídia quanto Glenn Gould. Especialmente no que diz respeito a excentricidades, neuroses e manias, sobre o que o próprio músico gostava de discorrer. "Eu espero que isso que chamam de minhas excentricidades pessoais não impeça que as pessoas possam ver a verdadeira natureza de minha execução. Não creio de forma alguma ser um excêntrico. É verdade que levo comigo quase constantemente um ou dois pares de luvas, que eu às vezes me descalço para tocar, e que às vezes, durante um concerto, acontece de eu estar em um tal estado de exaltação que se tem a impressão de que toco piano com o nariz."

Artista vinculado à fábrica de pianos Steinway, Gould parecia entrar em êxtase quando tocava, e não era músico de desprezar instrumento ruim ("desde que de boa mecânica"), embora fosse implacável com todos os pedais ("horrivelmente vulgares"). Sua habilidade na mão esquerda era indistinta da da direita ("felizmente, sou canhoto"), e ele protegia obsessivamente ambas as mãos com luvas de lã ou luvas de borracha para nado até o ombro ("ganho minha vida com as mãos"). Glenn Gould construiu uma obra em si: tão anedótica quanto filosófica. "A insônia é somente uma de minhas numerosas neuroses. Eu leio até às quatro ou cinco da manhã, e não consigo adormecer. Literalmente devoro os livros, tudo o que eu consigo encontrar de Thomas Mann, de Kafka, todos os russos. Eu tomava muitos soníferos para minha insônia, mas eles já não fazem mais efeito. Eu também viajo com medicamentos para a circulação sangüínea, com pílulas contra o reumatismo, vitaminas, e ainda alguns outros comprimidos. É por isso que as pessoas acham que sou viciado em drogas. Mas essa minha mania de comprimidos foi muito exagerada. Um jornalista chegou até mesmo a escrever que eu viajava com uma mala cheia de comprimidos. Na realidade, eles cabem em uma maleta."

Luvas de borracha para nado com proteção até os ombros, uma das manias de Glenn Gould: "Ganho a vida com as mãos"

Gould em ação (à esq.): fidelidade aos pianos Steinway e a uma surrada cadeira de estimação, mais baixa que banquetas usuais

Louco por Richard Strauss, o pianista desprezava Mozart e lançava "um anátema" à ópera italiana, mas apreciava o jazz "em pequenas doses". Filho único, foi iniciado na música antes das letras pela própria mãe, parenta distante do compositor norueguês Edvard Grieg, de quem ele evitou qualquer aproximação do indefectível *Concerto em lá menor* ("Infelizmente porque, de outro lado, seria o golpe de publicidade do século!"). Foi em 1964, aos 31 anos de idade, que Gould decidiu não mais se apresentar em concertos, passando a dedicar-se com exclusividade às gravações. Uma opção que se tornou princípio: "Essa idéia do momento autêntico me parece absurda. O microfone é um amigo, uma testemunha do que faço. Jamais público algum me deu semelhante estímulo". Gould foi dos primeiros intérpretes a assumir o emprego – "de forma moderada" – dos recursos de edição de gravação. "A montagem não suscita em mim nenhum escrúpulo. A idéia de fraude a propósito de uma execução ideal montada por meios mecânicos me horroriza."

Defensor da escuta solitária e "narcísica", sua reclusão teve o peso de um grande silêncio – silêncio este, para Bruno Monsaingeon, da ordem "essencial". Diria o pianista: "Todo artista criador que pretende produzir uma obra digna de interesse não deve se ocupar de ser senão um ser social relativamente medíocre". Gould jamais voltou a tocar em público. Segundo afirma, cansara-se de não poder corrigir dedilhados e outros erros de pouca importância – enquanto a maioria dos artistas criativos teria a possibilidade de elaborar e aperfeiçoar, o executante de performances ao vivo é forçado a recriar sua obra desde o início a cada concerto. No fundo, Glenn Gould nunca escondeu certo desdém pelo público ("coletivamente falando, não significa grande coisa para mim") e pela situação de concerto ("a carreira de um solista implica uma competição que não considero digna"), que ele julga "cruel", "feroz", a qual compareceriam "espectadores de arena", ávidos por "performances atléticas". Não, para ele música não seria "um *match*".

Seu amor pela solidão também desempenhou um papel importante nessa decisão. "Desde que me entendo por gente, sempre passei a maior parte do tempo só. Não que eu seja associal, mas me parece que, se um artista quer utilizar seu cérebro para um trabalho criativo, isso que se chama autodisciplina – e que não é outra coisa senão uma maneira de se entrincheirar, afastar-se da sociedade – é algo absolutamente indispensável." Tocar, para ele, não prescindiria de três atributos: capacidade de concentração, ouvido absoluto e excelente memória musical. "Eu tenho a sorte de ter ouvido absoluto, o que me permite ouvir cerebralmente as polifonias mais complexas, e em conseqüência trabalhar uma partitura ou compor enquanto caminho." De fato, o pensamento musical de Glenn Gould é essencialmente polifônico, o que limita, mas também favorece suas preferências. Foi, afinal, especialmente em torno dos registros das obras de Johann Sebastian Bach que se formou o culto a Glenn Gould. Da obra do *Kantor* de Leipzig, gravou a íntegra para teclado, com destaque para *Suítes* e *Concertos*, os dois volumes de *O Cravo bem Temperado*, as *Toccatas*, os contrapontos da *Arte da Fuga* (ao órgão), ponto culminante do período especulativo de Bach, e, lance final e magistral, as mencionadas *Variações Goldberg*.

FOTO SONY MUSIC/DIVULGAÇÃO

As quase duas décadas de magnífica reclusão resultaram em uma seqüência de outros registros fonográficos admiráveis, de resto a principal razão alegada por Gould para abandonar as salas de concertos aos 32 anos de idade: todas as sonatas de seu desprezado Mozart e boa parte das de Beethoven (e também todos os seus concertos), um bom número de peças de Hindemith, Prokofiev, Grieg, Bizet e Scriabin, além de toda a obra para piano de Schoenberg, Berg e Webern. A preferência do próprio Gould é surpreendente: "De todo o meu catálogo, o disco de que eu mais gosto é um registro de música de Byrd e de Gibbons" (de fato, ele soa soberbo na música renascentista). "Eu sempre adorei a música para virginal – toda a música da época dos Tudors – e graças a Deus eu possuo um piano que é possível fazer soar um pouco como um cravo, se não como um clavicórdio."

Essencialmente adepto da escrita contrapontística ("a música homofônica fundamentalmente me aborrece"), via um "buraco negro" de cerca de um século demarcado de um lado pela *Arte da Fuga* e de outro por *Tristão e Isolda*, de Wagner. "Eu certamente excluiria Beethoven dessa generalização, e certas obras de Haydn e de Mendelssohn, mas há muita música escrita nessa época que eu não toco de jeito nenhum – Schubert, Chopin e Schumann, por exemplo." O mesmo pensamento guia suas escolhas em relação à música do ■

Coleção Única

Caixa reúne as gravações de Bach

The Original Jacket Collection: Glenn Gould Plays Bach é um mapa infinitamente variado de um dos cérebros mais intrigantes jamais postos a serviço da música de Bach. O luxuoso estojo com 12 CDs (importado, Sony, R$ 392), que reproduz as capas dos LPs originais, traz Glenn Gould na espetacular gravação de estréia das *Variações Goldberg*, em seis *Partitas*, no primeiro volume de *O Cravo bem Temperado*, nas *Invenções a Duas e Três Vozes*, no *Concerto Italiano* e nos *Concertos para Teclado*, em sete *Toccatas* e nos nove primeiros contrapontos da *Arte da Fuga* (esses curiosamente tocados ao órgão, que o pianista estudou quando jovem).

É nos prelúdios e fugas do *Cravo* que se detectam com maior clareza as intenções de Gould, especialmente quanto a andamentos e articulações. Um exemplo nítido é o *Prelúdio e Fuga nº 4*, em dó sustenido menor. O tema do prelúdio, lírico e *cantabile*, pede um tempo flexível para destacar a expressividade da linha melódica. Gould é de uma frieza exasperante, conservando a rígida pulsação escolhida do início ao fim. O processo é semelhante na *Fuga a 5 Vozes*, uma das mais suntuosas (e difíceis) de toda a coleção. O primeiro tema é grave, e seus intervalos cromáticos fazem dele um fragmento solenemente expressivo. Gould opta por um andamento relativamente rápido, e a execução em *staccato* da segunda metade do tema visa justamente a esvaziar de drama o que qualquer outro executante interpretaria como profundamente dramático.

A arte inconfundível de Gould evita toda manifestação de drama ou lirismo. Variações de dinâmica e acentuação – justamente características do piano ausentes no cravo – são parcimoniosas. Seu objetivo é explicitar a magnífica arquitetura formal e intelectual da música de Bach, o que ele consegue fazer sempre, com clareza e transparência. A alma de Glenn Gould revela certa pureza adolescente. Se sua sensibilidade não reconhece sentimentos pungentes, a alegria expressa nas danças mais rápidas das *Partitas* e em peças como as *Toccatas* e os *Concertos* é de uma exuberância contagiante. Na expressão dessa energia juvenil e desenfreada, esfuziante e de soberbo virtuosismo, no seu ímpeto rítmico e sonoridades amplas, Gould é insuperável. – DP

Variações "Gould-berg"

Obra e intérprete se confundem nas célebres versões do pianista para o título do compositor barroco. Por Dante Pignatari

Bach consagrou a última década de sua vida às experiências especulativas em direção ao *stylus antiquus* ou contraponto polifônico. O período é marcado por pesquisas e aplicações no domínio da arte do cânone e da variação, que ele inaugura com os volumes 3 e 4 do *Klavierübungen* (*Exercícios para Teclado*), de 1739 e 1741. Um consiste em um verdadeiro monumento à ordem geométrica; o outro, à *Ária com Diversas Variações*, depois conhecidas como *Variações Goldberg*. As *Goldberg* provêm de uma ária ricamente ornamentada que Bach retirou do *Pequeno Livro de Anna Magdalena*, seguida de 30 variações e da repetição da ária. As variações vêm agrupadas em dez grupos de três: uma peça característica (em geral danças, mas também uma abertura francesa e um admirável *adagio*), seguida de um exemplo de execução e de um cânone que se sucede sobre todos os graus da escala diatônica. A 30ª variação é um *quodlibet*, gênero híbrido de música culta e popular, inspirado em duas canções alegres e frívolas, sobre o baixo da ária.

Assim como as obras de Bach que a sucedem, as *Variações Goldberg* têm um caráter de investigação científica e filosófica. Elas pretendem ser um espelho das doutrinas platônicas do Renascimento que preconizavam a interiorização e o êxtase por meio de procedimentos artificiais – sendo um dos mais importantes a arte da memória. A técnica, originalmente desenvolvida por Cícero e por Quintiliano, atravessou séculos e transformou-se em um formidável instrumento de saber, adquirindo força nova no Renascimento e no Barroco. Ela permite a criação de linguagens artificiais, de alfabetos, símbolos, emblemas, imagens, alegorias, figuras, hieróglifos, signos. De inspiração místico-religiosa, ela deveria servir, sobretudo, à comunicação com o sagrado. É nesse contexto que se pode entender que as *Variações Goldberg* tenham por fecho a repetição da ária.

Em sua versão de 1981, Gould impôs uma relação entre os tempos de cada variação e o tempo da ária, e a impressão que se tem é de que cada uma delas sai da que a precede. Além disso, a princípio a passagem de uma variação para outra é quase imperceptível, já que não há qualquer concessão quanto ao tempo – nem mesmo ao final de cada variação, quando se espera ao menos um *ritardando* – e muito menos uma cesura ou qualquer tipo de interrupção. Elas estão soldadas umas às outras, criando um fluxo contínuo em permanente transformação. Isso muda na variação 12, que Gould encerra com um *ritardando*, conferindo-lhe ar de *finale*. A variação 13 é uma ária em tempo moderado que lembra a ária inicial. Segue-se uma variação virtuosística que configura violento contraste; é como um recomeço, uma pausa para respirar após a seqüência vertiginosa de 12 variações apresentadas de um só fôlego. A partir daí, os contrastes passam a ser destacados em caráter, velocidade, dinâmica; cada variação é posta em relevo, isolada em sua unicidade. Mas tampouco isso se converte em padrão. Elas voltarão a juntar-se, em pares ou em grupos maiores.

Independentemente de haver ou não silêncio entre uma variação e a seguinte, a pulsação básica está sempre presente; mesmo que não estejam conectadas pelo som, o tempo as mantém unidas, é ele que transforma a vertiginosa variedade em unidade. Isso se explicita com grande clareza quando, no filme de Monsaingeon, vê-se Gould regendo a si mesmo entre uma variação e outra, ou mesmo quando, no início de uma ou outra, somente ocupa a mão esquerda ao teclado, regendo então com a direita. Esse pulso básico dirige também os movimentos do torso do pianista enquanto toca. É fascinante. Quando finalmente a ária retorna, é em *pianissimo*, quase inaudível, uma pálida memória que parece estar já se retirando do mundo, um eco longínquo do *big bang* original.

Ao assumir a forma da obra à qual seu nome ficou indelevelmente associado, Glenn Gould permite entrever a misteriosa grandeza do mito.

O hipocondríaco Gould em seu habitat natural, as geleiras do Canadá: concentração extremada, autodisciplina e amor à solidão

FOTO SONY MUSIC/DIVULGAÇÃO

século 20: "Meu gosto em matéria de música contemporânea é muito limitado. Eu não suporto Stravinsky. Sua música tem uma orientação essencialmente vertical e não é absolutamente interessante do ponto de vista horizontal. Em comparação, a integração da linha e do equilíbrio harmônico é muito aparente nas melhores obras de Schoenberg ...".

O fato é que a inclinação essencialmente cerebral e estrutural do músico – a música polifônica é a mais intelectual e matemática de todas as técnicas de composição – explica também o relativo fracasso de Gould ao abordar outros compositores que não Bach. Sua sensibilidade musical brilhava ao ser aplicada às obras polifonicamente explícitas, deleitando-se em seus jogos de superior virtuosismo intelectual. Seu impasse, para além de Bach, tampouco se resume à música polifônica *versus* música homofônica. Gould simplesmente não sabia o que fazer com os aspectos sensuais da música, e é isso o que explica sua incapacidade de perceber, por exemplo, o sutilíssimo contraponto da música de Chopin. Nem mesmo o timbre de seu instrumento o interessava: "A música para piano não me interessa em absoluto. Eu não sou um entusiasta do instrumento enquanto tal, nem de nenhum outro instrumento, para dizer a verdade. Eu diria que sou instrumentalmente indiferente". A ele não interessa a música: antes, a idéia de música.

Mesmo suas interpretações da Escola de Viena deixam a desejar se comparadas ao brilho das versões de Bach. A razão é que os três compositores que a integram (Schoenberg-Berg-Webern) têm raízes profundamente fincadas no Romantismo do final do século 19 e no hiper-romantismo do Expressionismo. Gould, não importa o repertório, sempre destaca o jogo polifônico, a independência das vozes. Os demais aspectos são tratados ou com frieza, ou com uma liberdade que clássicos e românticos não comportam. A música barroca tolera um elevado grau dessa liberdade – e as liberdades tomadas por Gould em suas interpretações da música de Bach são sempre cabíveis e freqüentemente geniais. Ao fazê-lo com a música de outros compositores, Gould simplesmente a distorce.

Mas, curiosamente, para ele nada mais equivocado do que o rótulo de pianista "frio" de uma "escola intelectual". "Essa idéia provém do fato de eu evitar o uso do pedal e dos contrastes românticos, duas coisas que se associam a uma forma romântica de tocar." Tendo como meta declarada ser "interiormente expressivo, dentro de uma moldura sonora extremamente controlada", e sem negar a inata clareza arquitetural ao tocar, Gould foi categórico ao afirmar: "No que me concerne, eu sou verdadeiramente um arqui-romântico".

Uma cantora à sombra do país: sangue banto e sincretismo musical

FOTO WALTER FIRMO/PRENSA TRÊS

Biografia celebra a mais legítima voz da música negra no Brasil: a castiça Clementina de Jesus

Por Ricardo Tacioli

Salve, dona Quelé!

Negra e neta de escravos. Ex-doméstica e cozinheira. Misseira, católica, devota de Nossa Senhora da Glória e freqüentadora acidental de terreiro de candomblé. Clementina de Jesus da Silva, "a voz dos milhões de negros desfeitos no fazimento do Brasil", segundo o antropólogo Darcy Ribeiro, personificou como poucos o paradoxo da cultura popular brasileira. Morta em 1987, a intérprete de canto anasalado e timbre único expôs, inconscientemente, a ancestralidade, as contradições e as riquezas exclusivas de um país que raramente tem oportunidade de se enxergar.

Neste ano em que, supostamente, se cumpriria seu 100º aniversário, poucas iniciativas se voltam à cantora mangueirense – não mais do que desdobramentos de outras promovidas em 2001. Para a Prefeitura de Valença (cidade fluminense onde ela nasceu), que a homenageou com um busto e talvez transforme em museu sua antiga residência, aquele seria o ano oficial de seu centenário. Outras fontes indicam 1902 e 1907. "A sua data de nascimento é um tanto duvidosa", diz a jornalista Lena Frias, autora da biografia *Rainha Quelé – Clementina de Jesus*, editada pela Secretaria de Cultura de Valença com patrocínio da Finep (88 págs., capa de Elifas Andreato). O livro teve pré-lançamento em novembro passado no MIS carioca e é lançado neste início de ano em São Paulo. Inclui uma compilação de textos do poeta, compositor e produtor cultural carioca Herminio Bello de Carvalho, 66, responsável indireto pela publicação e, mais do que isso, pelo surgimento artístico, na década de 60, da ex-doméstica Clementina, então sexagenária, de quem produziu nove de seus onze discos de carreira.

Em *Rainha Quelé* figuram ainda uma pequena análise do africanismo de Clementina pelo sambista Nei Lopes, uma discografia completa esmiuçada por Paulo César de Andrade, Rodrigo Alzuguir e Claudio Olivotto, depoimentos de ilustres, como Caetano Veloso, Aldir Blanc, Otto Lara Resende e Nelson Rodrigues, e um minúsculo mas relevante material iconográfico. Com tiragem inicial de 2 mil exemplares, o livro será dis-

tribuído apenas em escolas e bibliotecas.

O grande acontecimento de 2001 foi uma promessa discográfica até agora não cumprida comercialmente: permanece em edição limitada, e sem comercialização prevista, a luxuosa caixa *Clementina de Jesus – 100 anos*, que reúne em oito CDs os nove LPs (com capas e contracapas originais) que a artista gravou para a Odeon entre 1965 e 1979. Para os órfãos de Clementina, a "Rainha Ginga", a EMI, detentora dos fonogramas da finada Odeon, arremessa coletâneas *frankenstein* – como as da série *Raízes do Samba* e *Para sempre* –, que, além de desestruturar as linhas conceituais que motivaram a construção de um disco, não listam créditos de álbuns e fichas técnicas originais e minam qualquer possibilidade de mercado cultural sólido. Com isso, e sob alegação de que disco de catálogo não é viável comercialmente, não há hoje sequer um álbum de carreira de Clementina disponível na íntegra no mercado. Resta, como única perspectiva para este ano, a reedição em CD pelo Museu da Imagem e do Som, do LP *Clementina, Cadê Você?* (1970), vendido até hoje pela fundação carioca.

Assimilando toda a atmosfera oral que regou sua infância de início de século 20, marcada por jongos, partidos, corimás e cantos de escravos transmitidos por sua avó, e uma forte veia musical religiosa guiada por sua mãe – então zeladora da igreja de Santo Antônio de Carambita em Valença –, Clementina de Jesus foi construindo a sincrética personalidade que, nos anos 60, a tornou ponto de referência na música popular. Fernando Faro, criador e produtor dos históricos programas de TV *MPB Especial* e *Ensaio*, definiu a presença de Clementina, a quem dirigiu em gravação em 1973, como uma espécie de milagre brasileiro. "Ela apareceu com mais de 60 anos. Na contracapa do LP que produzi (*Clementina e Convidados*) eu falava do sol

e do vento que vão marcando a pessoa. Ela dava essa impressão de uma coisa marcada pelo tempo. Mas, de repente, quando cantava, tudo se transfigurava. As paredes jorravam cascatas, plantas, animais."

Em Jacarepaguá, Rio de Janeiro, desde os 10 anos de idade Clementina acentuou sua religiosidade, participando como solista dos grupos de crianças nas procissões e festas católicas, convidada pelo vizinho João Cartolinha, que apelidaria a menina de Quelé. Anos mais tarde, com a morte do pai, pedreiro, violeiro e capoeirista, a família mudou-se para a casa de um tio na Boca do Mato. Foi um período matriz do fomento musical de Clementina: freqüentou o clube e reduto de sambistas Moreninha de Campinas, perto de Oswaldo Cruz, presenciou o nascimento da Portela (sua escola do coração) e, embora não fosse chegada à macumba, participou de pagodes e festas para São Cosme e São Damião. Nesses terreiros de samba e candomblé, conheceu Pixinguinha, Donga, João da Bahiana, Paulo da Portela e outros bambas.

Doméstica, passadeira e quituteira desde a morte do pai e ex-diretora da Unidos do Riachuelo, Clementina de Jesus costurou sua relação definitiva com escolas de samba depois de casar-se com o estivador mangueirense Albino Correia da Silva, o Pé Grande (calçava 43). Bonitão, 15 anos mais novo, Pé Grande foi seu segundo marido, companheiro de biritas e festas por mais de 40 anos e a sua grande paixão. Foi somente no final de 1964 que Clementina apareceu publicamente pela primeira vez. E pelas mãos do então jovem Herminio, que a vira um ano antes cantando na Taberna da Glória em meio às comemorações de Nossa Senhora da Glória.

Em estado de graça com a descoberta, Herminio organizou em dezembro de 1964 no Teatro Jovem, no Rio, o recital *O Menestrel*, que miscigenava o repertório erudito do violão de Turíbio Santos com a linguagem popular e antropológica de Quelé. Liquidando seu nervosismo com um litro de Cinzano, a estreante foi acompanhada pelo violonista César Faria e pelo ritmo de Elton Medeiros e Paulinho da Viola. O espetáculo foi um sucesso. Três meses depois, em março de 1965, Herminio produz no Teatro Jovem o antológico *Rosa de Ouro* que, radicalizando os experimentos anteriores, articulava seus três protagonistas num desenho cênico inédito para a época. Ressuscitando o pulsar artístico da ex-vedete do teatro de revista dos anos 20 e 30 Aracy Cortes, lustrando o conjunto formado por Elton Medeiros, Anescar do Salgueiro, Jair do Cavaquinho e Paulinho da Viola (Nelson Sargento integraria o grupo pouco tempo depois) e iluminando a negra retinta Clementina de Jesus, o *Rosa de Ouro* derreteu críticos como José Ramos Tinhorão ("Uma rosa tão rara numa época de alienação e mediocridade") e Antônio Olinto ("Um avanço na conquista de uma arte eminentemente brasileira").

Saudado por um *pot-pourri* encabeçado por *Rosa de Ouro* (de Herminio, Elton e Paulinho) e conduzido pelo grupo de sambistas, o público surpreendia-se com a voz cênica de Aracy Cortes em páginas como *Ai Yoyô* (*Linda Flor*), pioneiro representante do samba-

FOTOS WALTER FIRMO/ABRIL IMAGENS / IOLANDA HUZAK

Quituteira e doméstica, Clementina (abaixo e na pág. oposta) foi revelada cantora já sexagenária: achado de um elo antropológico

canção, e *Os Rouxinóis*, marcha-rancho de Lamartine Babo. O espetáculo firmava sua unidade com projeção de slides e depoimentos de célebres como Almirante, Cartola, Donga, Ismael Silva, Pixinguinha, Sérgio Porto, Elizeth Cardoso, Sérgio Cabral e Jota Efegê. Intimada pelo partido alto *Clementina, Cadê Você?*, de Elton Medeiros, Quelé então entrava no palco, sob batuques, entoando *Benguelê*, corimá de Pixinguinha e Gastão Viana. Para Herminio, Clementina era "uma Rainha Ginga em rendas brancas, que a todos imobilizava. As mãos eram espirais, voláteis, sua voz de musgo, mas também embebida em alcalina, atravessa os tempos".

O espetáculo, que ficou meses em cartaz, ganhou versão em LP homônimo naquele mesmo ano e um segundo volume dois anos depois, quando migrou para outros Estados. Era o primeiro registro discográfico de Clementina de Jesus. Dos louros resultaram, ainda em 1966, seu primeiro disco individual (que resume seu leque musical com sambas, canto de pastorinhas, modas mineiras e jongos) e sua curiosa carreira internacional representando o Brasil em Dacar, Senegal, no

Discografia

Rosa de Ouro **(Odeon, 1965) e** *Rosa de Ouro – nº 2* **(Odeon, 1967)**

Com Aracy Cortes e conjunto formado por Elton Medeiros, Paulinho da Viola, Jair do Cavaquinho, Nelson Sargento e Anescarzinho do Salgueiro. Reúne os dois LPs do espetáculo produzido por Herminio Bello de Carvalho. Fotografia perfeita do samba da segunda metade do século 20.

Clementina de Jesus **(Odeon, 1966)**

Estréia-solo de Clementina, com Dino, Meira e Canhoto nas cordas e Paulinho da Viola e Elton Medeiros no coro. Um desfile de partido alto (*Piedade*), jongo (*Cangoma Me Chamou*), samba (*Barracão É Seu*) e batucada (*Tute de Madame*).

Gente da Antiga **(Odeon, 1968)**

Clementina, Pixinguinha e João da Bahiana em choros (*Os Oito Batutas*, *Aí, Seu Pinguça*), sambas (*Yaô*, *Batuque na Cozinha*) e temas folclóricos (*Roxá*, *A Tua Sina*), num encontro sem arranjos prévios para preservar a espontaneidade dos veteranos.

Mudando de Conversa **(Odeon, 1968)**

Com Cyro Monteiro, Nora Ney e Conjunto Rosa de Ouro. Com repertório imbatível e gravado ao vivo, o disco transporta o clima do show homônimo no Teatro Santa Rosa, RJ. Clementina canta *Sabiá*, de Cardoso e Tapajós, e *Mulato Bamba*, de Noel Rosa.

A "Rainha Ginga" em trono nobre: genealogia de escrava, sem nunca realizar o sonho da casa própria; na página oposta, Clementina no subúrbio do Rio, onde morou até o fim da vida

Festival de Artes Negras, e em Cannes, França, no glamouroso festival de cinema. "Clementina provou que qualidade nem sempre está na mídia", afirmou Elton Medeiros à Som Livre Loja Virtual em 2001. "Quando fomos a Dacar, a Clementina teve que voltar à cena cinco vezes. Nunca vi sambista ser tão aplaudido como ela foi na África. O africano reconheceu muito mais a música da Clementina que o brasileiro. Eu, o Paulinho da Viola e o Pé Grande fazíamos um show acompanhando-a somente com palmas, sapateados, atabaques e pandeiros. Não havia instrumento de harmonia! Aí é um segredo!."

Na mesma década, Clementina assistiu aos lançamentos de seus álbuns coletivos *Gente da Antiga* (com Pixinguinha e João da Bahiana), *Mudando de Conversa* (ao vivo no Teatro Santa Rosa, do Rio, com Cyro Monteiro e Nora Ney) e *Fala, Mangueira!* (com Nelson Cavaquinho, Carlos Cachaça, Cartola e Odete Amaral), todos de 1968. A trajetória artística e pessoal de Clementina sempre rendeu ótimas histórias, radiografando um temperamento mesclado de inocência, ingenuidade e bom humor, do qual Herminio foi, talvez, a testemunha mais privilegiada. "Lembro que, num espetáculo de carreira que fazia num teatro do Rio, ela chegava, como sempre, bem cedo ao seu camarim. E achava lindo a espiritualidade de alguns dos músicos que a acompanhavam, que acendiam aquilo que ela julgava ser incenso: era *cannabis*."

Apesar da unanimidade da crítica, do imenso prestígio e dos excelentes trabalhos nos palcos e em estúdios coordenados por Herminio Bello de Carvalho, a vida de Clementina de Jesus sempre confirmou um dos mais duros retratos da sociedade brasileira. Negra, pobre, ex-doméstica desde a coroação no *Rosa de Ouro*, a intérprete adorada pelo maestro Francisco Mignone nunca realizou o sonho da casa própria (em 1980, por empenho de amigos e artistas, obteve usufruto de um imóvel modesto no subúrbio do Rio) e até o fim da vida teve de fazer shows a preços baixíssimos em bares para bancar suas despesas. Para complicar, nos anos 70 sua saúde começou a ficar mais frágil.

Mesmo assim, aquela década ainda testemunharia cinco elogiosos nascimentos discográficos (*Clementina, Cadê Você?*, 1970; *Marinheiro Só*, 1973, com participação do percussionista Naná Vasconcellos; *Clementina de Jesus – convidado especial Carlos Cachaça*, 1976; *Clementina e Convidados*, 1979; e *O Canto dos Escravos*, Eldorado, 1982, com Doca e Geraldo Filme interpretando cânticos dos escravos de Minas Gerais). Fez ainda vitoriosas temporadas (*Zicartola 2* e *Noitada de Samba*, no Teatro Opinião, entre 1972 e 73; *Projeto Pixinguinha*, em 1978).

A cada disco e show, Clementina firmava sua unicidade na música popular, numa equação perfeita de repertório, postura artística, arranjos e o inconsciente álbum de recordações de sua genealogia negra. Essa contundência fez o pesquisador Ary Vasconcellos garantir que "a descoberta de Clementina de Jesus por Herminio Bello de Carvalho teve para a música popular brasileira uma importância que presume corresponder, na antropologia, à do achado de um elo perdido. (...) Em nossos ouvidos mal acostumados pela seda e pelo veludo produzidos pelos cantores da época, a voz de Clementina penetrou como uma navalha. A ferida ainda está aberta e sangra, mas isso é saudável: serve para lembrar que a África permanece viva em nós".

Já o produtor e pesquisador Zuza Homem de Mello acredita que o "conhecimento e a memória de Clementina vieram preencher lacunas numa área em que nomes como Patrício Teixeira (*cantor e violonista nas décadas de 10, 20 e 30, mais tarde professor de violão de Nara Leão*) tiveram ações valiosas". "Além de levantar cantos que provavelmente estavam soterrados, Clementina estabeleceu um sotaque de canto de raízes africanas, graças ao timbre de sua voz extraordinária (no que foi de grande influência na obra de João Bosco), sua coragem e energia em encetar uma carreira na sua idade. Era um poço de sabedoria da música afro-brasileira", afirma Zuza, que ainda elenca o carioca J. B. de Carvalho (1901-1979) como outro predecessor de Clementina, famoso pelas interpretações de músicas de terreiros de candomblé.

Comparada pelo maestro Francisco Mignone, "por sua esfuziante autenticidade qualitativa, a Machado de Assis, Villa-Lobos e Nelson Rodrigues", Clementina de Jesus foi, na década de 80, alvo de inúmeros tributos, mas mesmo assim e com a idade avançada, continuava se apresentando na noite carioca. Sem a companhia de Pé Grande, morto em 1977, cantou pela última vez em 24 de maio de 1987 num restaurante do Meier, interrompida pelo quinto derrame, que a matou em 19 de julho do mesmo ano. Em silêncio, sua obra – regada pelo sangue banto e pelo sincretismo musical – ainda aguarda ser descoberta.

FOTOS HIPOLITO PEREIRA/AGÊNCIA O GLOBO / AJB

O Que e Onde

Rainha Quelé – Clementina de Jesus. Biografia de Lena Frias com textos de Herminio Bello de Carvalho, Nei Lopes e outros. Edição Secretaria de Cultura de Valença. Informações no site www.mis.rj.gov.br

Fala Mangueira! **(Odeon, 1968)**

Com Carlos Cachaça, Cartola e Nelson Cavaquinho. Registro histórico que brindou a Estação Primeira e três de seus maiores autores. Marca a volta de Odete Amaral e a estréia vocal de Cachaça em disco. Clementina brilha em *Alegria* e *Saudosa Mangueira*.

Marinheiro Só **(Odeon, 1973)**

Dedicado ao marido Pé Grande e a Caetano Veloso, que assina a faixa-título, o disco eterniza *Na Linha do Mar*, *Madrugada* e *Moro na Roça*, além de cantos religiosos (*Oração de Mãe Menininha*, de Caymmi) com Naná Vasconcellos. O cartão de visitas de Quelé.

Clementina de Jesus e Carlos Cachaça **(Odeon, 1976)**

No salão, sambas de Paulo da Portela, João Bosco e Aldir Blanc (*Incompatibilidade de Gênios*), jongos, cantos de trabalhos (*Os Escravos de Jó*, de Milton Nascimento/F. Brant) e tapete vermelho para Cachaça nas autorais *Não Quero mais Amar a Ninguém*, *Itinerário* e *Lacrimário*.

Clementina e Convidados **(Odeon, 1979)**

Com produção de Fernando Faro, Clementina recebe sambistas como Cristina Buarque (*Tantas Você Fez*), Adoniran Barbosa e Carlinhos Vergueiro (*Torresmo à Milanesa*), Martinho da Vila (*Assim não, Zambi*), Clara Nunes (*Embala Eu*) e Dona Ivone Lara (*Sonho Meu*).

NOTAS

O fascínio da cena criada por Maria Callas

O mito de *La Divina*, uma das maiores cantoras líricas da história, ressurge em documentário digitalizado e em uma nova coletânea em CD. Por Claudia Riccitelli

Poucas personalidades suscitaram tanto interesse e controvérsia quanto a cantora lírica Maria Callas (1923-1977). Sobre ela, parece que tudo de bom e de mal já foi dito, tudo já foi escrito. Callas nunca foi uma unanimidade. Em vida ou postumamente, irritou hordas de conservadores da ópera. Muitos foram e são seus detratores, mas em maior número são seus admiradores incondicionais. A história rendeu devido tributo a essa artista única, que ainda hoje atrai seguidores e é personagem revisitado com freqüência em artigos, biografias, discos ou documentos visuais. Qualquer movimento em torno de seu nome, seja da parte do mercado ou da mídia, basta para causar comoção nos amantes da lírica. Qual é, afinal, a razão do imenso fascínio que Callas exerce? Esta é a pergunta que Tony Palmer tentar responder em *Maria Callas, La Divina – A Portrait*, documentário original de 1987 agora disponibilizado em DVD (Image, 91 min., importado). E uma seleção das performances da cantora, sempre arrebatadoras e enigmáticas, também pode ser conferida na recém-lançada coletânea *Romantic Callas* (EMI, importado).

O que o disco guarda de passional, a fita expõe com objetividade jornalística. O documentarista Palmer esclarece muitos aspectos da vida da cantora, tendo como fio condutor uma análise psicológica da dualidade entre o mito "Callas" e a mulher "Maria". Seu vídeo pode ser considerado um dos mais completos registros sobre a vida da soprano. Descrita como o "patinho feio" que virou cisne, com uma trajetória pessoal acidentada e um fim de vida trágico (quando um infarto a matou, há anos vivia sozinha e isolada em um apartamento em Paris), Callas causava *frisson* e fascinava não só como artista, como o documentário deixa claro: sua vida privada foi uma festa para os noticiários da época, ávidos por escândalos e fofocas da Grande Diva.

Palmer explora nas imagens e depoimentos a dicotomia existente entre a cantora de fama mundial, a profissional de competência inequívoca e a mulher carente e insatisfeita, que só veio a conhecer o verdadeiro amor na maturidade, quando encontrou o armador grego Aristóteles Onassis. Ironicamente, ele acabou sendo a causa direta da ruína da mulher e da cantora. Alguns dos melhores momentos do vídeo ficam por conta dos depoimentos de pessoas muito próximas a ela, como o cineasta Franco Zeffirelli (que atualmente dirige um filme sobre a vida de Callas protagonizado por Fanny Ardant) e o colega de profissão e grande companheiro da cantora em seus últimos anos, o tenor Giuseppe Di Stefano. Depoimentos cheios de lucidez, mas também cheios de amor e imenso respeito pela Callas artista e pela mulher.

Outras imagens marcantes e que dão a exata dimensão da artista são aquelas que mostram a intérprete nos momentos de concentração que antecediam certas árias, com a orquestra ainda executando uma introdução ou um interlúdio. São cenas que deixam patente a força dramática que a cantora imprimia aos personagens, já presentes numa mínima expressão facial, no menor dos gestos, na postura, no olhar, antes mesmo que ela emitisse a primeira nota. Dos depoimentos da própria Callas, são de particular interesse aqueles em que ela pontua os ensinamentos recebidos por duas das maiores influências que teve na sua vida profissional, figuras que, certamente, ajudariam a transformá-la em "La Divina": o maestro Tulio Serafin e o cineasta Luchino Visconti. Com o primeiro, aprendeu a servir à música acima de tudo; com o segundo, a dosar a quantidade de movimentos para obter o melhor efeito com o menor dos gestos.

À esquerda, na foto maior, a soprano quando já havia sobreposto o glamour à imagem de "patinho feio"; ao lado, o DVD e a capa do CD duplo (embaixo). Na página oposta, a diva caracterizada como Turandot

FOTOS CORBIS/STOCK PHOTOS / PATELLANI/EMI CLASSICS

Quanto ao álbum *Romantic Callas*, trata-se de um apanhado significativo da arte de Maria Callas para quem busca uma iniciação no repertório da artista. A embalagem do CD duplo é muito bem cuidada, com um encarte enriquecido de fotos conhecidas e algumas raras. Na seleção das faixas, amostras das suas muitas facetas em trechos escolhidos com critérios antes artísticos que comerciais, longe da obviedade que freqüentemente se encontra nesse tipo de coletânea, embora mereça algumas ressalvas. O álbum alterna alguns dos melhores momentos de Callas, como as faixas dedicadas à opera *Lucia di Lammermoor*, de Donizetti, e à ópera *Tosca*, de Puccini, com outros não tão brilhantes, como o trecho da ópera *La Sonnambula*, de Bellini, cuja direção pálida de Antonino Votto influenciou de forma negativa a geralmente brilhante performance de Callas nesse papel.

O grande mérito da coleção, em 28 faixas, é passear por todos os estilos que Callas soube dominar como ninguém: do *bel canto* das árias de Donizetti e Bellini ao verismo de Mascagni, passando por Verdi, Puccini e os franceses. Aliás, é na música francesa que está a parte mais débil do CD, dado que nem sempre maestro e orquestra atingem o mesmo nível da solista. Mas está tudo lá: a imensa capacidade de colorir a música com infindáveis tintas; a famosa voz "de menininha" de que só Callas é capaz em personagens como Butterfly (na ópera homônima, de Puccini), Gilda (*Rigoletto*, de Verdi) e Amina (*La Sonnambula*, de Bellini); o gosto musical apurado demonstrado nos trechos de música verista (como em *I Pagliacci*, de Leoncavallo, na *Cavalleria Rusticana*, de Mascagni, ou na *Manon Lescaut*, de Puccini), nos quais Callas nunca sucumbe a sentimentalismos baratos, tão comuns em outros intérpretes. A dificuldade esbarra quando canta Donna Anna, em *Non Mi Dir* (da ópera *Don Giovanni*, de Mozart). A ária soa desconfortável e antinatural, quase sofrível. Não o seria se tivesse sido gravada pelo menos uma década antes, pois aqui Callas já prenunciava os apuros vocais que marcariam o fim da sua carreira. Em visita tão abrangente à trajetória da cantora, só não se justifica, no álbum, a ausência de algum trecho de *Norma*, de Bellini, talvez o mais congenial dos personagens que ela interpretou.

Nascida de pais gregos nos Estados Unidos e levada para a Grécia ainda criança, Callas sempre esteve à vontade em qualquer casa de ópera do mundo. Dona de uma voz potente e de grande extensão e agilidade, adquirida nos anos de estudo com Elvira de Hidalgo, Maria Callas não possuía um timbre particularmente bonito. Muito ao contrário: sua voz era angulosa, com diferenças marcantes entre os registros, como graves "entubados" e agudos muitas vezes estridentes. No entanto, conseguiu como nenhum outro cantor antes dela potencializar os recursos vocais que a natureza lhe deu a favor da música. Como resultado, acabou sendo a artista que dividiu as águas da ópera em antes e depois de Callas (numa brincadeira dos amigos, a.C. e d.C.). Numa época em que os cantores estavam preocupados com malabarismos vocais ou simplesmente em emitir belos sons, a cantora surge como a *avis rara* que haveria de retomar o sentido original da ópera como ela havia sido idealizada, no Barroco, por Claudio Monteverdi, ou seja: drama com música, ou o "recitar cantando". Callas ressuscitou o cantor-ator, tanto do ponto de vista puramente teatral como no uso magistral que faz de nuances e coloridos vocais para expressar sentimentos e penetrar fundo na psique dos personagens interpretados. Na sua voz, cada nota, cada sílaba, cada palavra encontra sua cor e seu sentido mais recôndito. É, portanto, na dimensão dramática dessa particular forma musical que esta artista incomparável imprimiu sua marca com a força de um épico grego. Sempre a serviço da verdade musical e daquilo que considerasse ser a intenção primeira do compositor.

Oásis sonoro

Café del Mar, referência clubber, exporta trilhas e música ambiente

Nos anos 90, Ibiza, uma das ilhas Baleares na Espanha, tornou-se ponto clubber. Motivo: o Café del Mar, um bar à beira-mar cuja trilha sonora ajudou a divulgar o termo *chill out* (esfriar, acalmar, no jargão jazzístico). Sinônimo de música ambiente com estilo e sofisticada, o que sai dos pickups dos DJs da casa é uma recriação pop do conceito inaugurado por Brian Eno nos anos 70. O bom gosto da seleção (bossa, jazz, trip-hop, techno, house) chegou a disco. Já são oito CDs. Os últimos quatro acabam de chegar ao Brasil. *Café del Mar 5* beira o cool jazz. Começa com A. R. Rahman, que funde música indiana e violinos, e contempla um remix do Massive Attack para *Face à la Mer*, dos Les Negresses Vertes, e a versão de Kruder & Dorfmeister para *Transfatty Acid*, do Lamb. Dois volumes são compilados pelo DJ José Padilla e dois pelo residente Bruno Leprete. Ambos exibem a mesma competência para ambientar tardes preguiçosas. O volume 6, mais melancólico e nostálgico, traz um remix do francês Kid Loco para *Traveller*, de Talvin Singh. Lux, Afterlife e Moby estão entre os preferidos no volume 7 e nomes conhecidos no circuito da eletrônica aparecem no 8. A dupla inglesa Goldfrapp brilha na sonhadora *Utopia* e Lamb reaparece na sensual *Gabriel* pela voz de Louise Rhodes. Na última faixa, a doce Bebel Gilberto. Hedonista. – FLÁVIA CELIDÔNIO • ***Café del Mar*, vários (Universal)**

Bebel Gilberto em Ibiza, Espanha: cool

O mapa das crianças

Painel de canções e sotaques regionais, diário de viagem, encontro musical com crianças de cada Estado do país. Tudo isso compõe este CD, com gravações de campo destinadas a registrar a memória viva da nova geração conforme suas relações com a cultura local. O resultado é diversificado, caricato às vezes, mas sem jamais comprometer o núcleo conceitual. Álbum revelador de surpresas e de talentos infantis, como Pedrinho do Cavaco (RJ), Angelina Marques (MT) e Marcos Henrique & Santiel (GO). – PEDRO KÖHLER • ***Canções do Brasil*, org. Sandra Peres e Paulo Tatit (Palavra Cantada)**

De pinho e mogno

O segundo CD do Maogani (sinônimo de mogno), quarteto de violões formado em 1995, confirma a sonoridade peculiar, ampliada pelo violão requinto, menor e mais agudo, e pelo violão de oito cordas, que abriga graves inexistentes no de seis. O grupo combina técnica erudita e tradição popular e faz interpretações únicas em *Samba Novo* (Baden Powell), *Inesquecível* (Paulinho da Viola) e *Chovendo na Roseira* (Tom Jobim), esta num arranjo sensível, que cria a ilusão do som de um piano. Participam Joyce, Mônica Salmaso, Ed Motta e Guinga. – ADRIANA BRAGA • ***Cordas Cruzadas*, Maogani (Robdigital)**

Sax brasileiro

Há um século, músicos brasileiros assimilam o sotaque suingado do saxofone, moldando sua flexibilidade a diversos gêneros. O segundo disco do grupo paraibano JPSax conta a história do instrumento no país. Presta homenagem aos grandes mestres e vai da desengonçada *Santinha*, do pioneiro Anacleto de Medeiros, à elegante *Ponto de Bala*, do versátil Carlos Malta. Participações especiais de Moacir Santos, Nailor "Proveta" de Araújo e Edson Rodrigues. Frevo, choro, jazz, baião, ginga e competência garantem o sustento. – CYNTHIA GUSMÃO • ***Brasil: Um Século de Saxofone*, JPSax (CPC-Umes)**

Remixes da estréia

Referência mundial da techno-bossa, o CD de estréia de Bebel Gilberto ganha 13 remixes de nomes festejados da cena eletrônica internacional. O inglês Chris Brann (Ananda Project), o espanhol Sin Plomo (de Ibiza) e Chari Chari (do Japão) assinam novas versões de pista, com toques de jazzy bossa, hip-hop, soul e house. *August Day Song* é remix do projeto *Da Lata* (Nina Miranda/Chris Franck), e *So Nice* vem revisado por Mário Caldato. A coletânea funciona como um contíguo ao álbum original, de reconhecida excelência. – JULIO DE PAULA • ***Tanto Tempo Remixes*, Bebel Gilberto (Ziriguiboom)**

FOTOS DIVULGAÇÃO

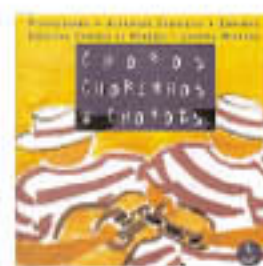
A lírica da Inconfidência

Obra da poética luso-brasileira das mais célebres e traduzidas, as liras do inconfidente Tomás Antônio Gonzaga inspiraram 12 árias anônimas, cantadas, nesta versão, em trio liderado pela meio-soprano Anna Maria Kieffer. A gravação, de 1985, é uma das mais bem-sucedidas da cantora, marcada pela sensibilidade, respaldo musicológico e apurada pesquisa iconográfica. Esta reedição, com design sonoro de Vanderlei Lucentini, ganha leituras inéditas dos versos, na voz de literatos como Schnaiderman, Ruedas e Frison, em línguas latinas, no russo e no inglês. – JP • ***Marília de Dirceu*, Anna Maria Kieffer (Akron)**

O piano de Gnatalli

A escrita pianística de Radamés Gnatalli (1906-1988) revela a essência de um compositor que riscou pontes entre o refinamento erudito e a espontaneidade popular. Radamés agregou ao seu redor músicos que viam nele acesso a uma nova escrita instrumental – como a pianista carioca Fernanda Chaves Canaud, que estudou profundamente sua obra. O resultado foi um disco de 1992, agora de volta às lojas. As peças ilustram a riqueza de Radamés, e as interpretações trazem à tona a alma do gaúcho que uniu norte, sul, leste e oeste do Brasil. – CG • ***Radamés Gnatalli*, Fernanda Chaves Canaud (Kuarup)**

Entre outros, Pixinguinha

Em dois volumes e quatro CDs, esta coleção recupera registros pós-1950 de grandes do choro: Pixinguinha, Copinha, Gnatalli, Rabello, Hermeto e muito mais. O repertório abrange o auge de um gênero de cerca de 150 anos, que teve em Pixinguinha expoente maior. Ele e Cinco Companheiros ressurgem em *Ingênuo*, *Lamentos*, *Cochichando*, *Vou Vivendo*. Altamiro Carrilho (*Flor Amorosa*), Carolina C. de Meneses (*Turbilhão de Beijos*), Camerata Carioca (*Choro de Mãe*) e Gnatalli & Rabello (*Gente Humilde* e *Duas Contas*) soam magistrais. – AB • ***Choros, Chorinhos & Chorões*, vol. 1 e 2, vários (Universal)**

Concerto caipira

O nome advém de expressão caipira: "carcar", tocar com "fervor". A formação é singular: dois violinistas titulados nas rabecas e um percussionista em naipe cerâmico. O grupo de Campinas (SP) expande o chorinho, em especial o de J. E. Gramani, idealizador do grupo, morto em 1998. E relê peças de Pixinguinha, Nazareth, Zequinha de Abreu e Waldir de Azevedo. O disco contrasta música grafada com improviso natural, em fusões com marcha, frevo e baião. Em sala de concerto, é uma nova sonoridade: uma espécie de música de câmara de força brasileira e ancestral. – JP • ***Tu Toca o Que?*, CarcoArco (MCD)**

Caos nacional

Favela brasileira sonoriza Paris e o mundo

Traduzir em som a arquitetura caótica das favelas: essa é a ambição do francês Jérome Pigeon, vulgo DJ Gringo Da Parada, que aplicou a estética da mistura à arte dos pickups, e fez do Favela Chic, bar que abriu há seis anos, o reduto da música brasileira dançante em Paris. *Favela Chic Postonove* traz uma amostra do som que agora impregna os arredores da Place de la République e que já foi exportado para Japão, África do Sul, Oriente Médio e vários países da Europa. Uma noite no Favela destila contrastes, dilui limites entre brega e cult e detona preconceitos. *Popozuda Rock'n'Roll* é ótima releitura da banda De Falla para o tão malfalado funk da popozuda. *Megamon*, de Batutinha DJ, sampler de funk eletrônico com capoeira, é hit absoluto no bar. Na eclética seleção, cabem a singela *Rosa*, *Menina Rosa* (Jorge Ben), o samba anárquico *Alegria de Vocês* (Jair Rodrigues) e antiguidades atualíssimas de Antonio Carlos & Jocafi e Elza Soares. Mas *Postonove* não é só coletânea. O ponto alto vem da Fla-Flu Prod., a produtora musical da casa, quecriou híbridos de funk com drum'n'bass e sons de rua captados no Carnaval carioca. Como resultado, *Coca-Água-Skol* e a absurda *Porrada Solução*, que sampleia o clássico *Two Notes Samba* e falas colhidas em estádio de futebol sobre um juiz ladrão. Mistura pouca é bobagem. – PAULA ALZUGARAY • ***Favela Chic Postonove*, vários (BMG)**

Elza Soares na coletânea francesa: atual

O Ciclo do Ouro e da fé

Textos e partituras do Brasil colônia revelam o uso da música como arte funcional e a serviço da Igreja. Por Maurício Monteiro

As práticas musicais do Brasil dos séculos 18 e 19, em particular, ganham nova e fundamental pesquisa para uma melhor compreensão da história do país. Desenvolvido no Museu da Música de Mariana (MG), *Restauração e Difusão de Partituras* é mais um dos necessários estudos na recuperação da música brasileira. O projeto é abrangente e pretende catalogar, registrar e editar mais de 2 mil partituras de compositores brasileiros, italianos e portugueses, depositadas em um dos mais representativos acervos do Brasil. A primeira etapa já foi cumprida e apresenta um bom resultado. Foram lançados três CDs com obras de oito compositores e três títulos de autores anônimos. Merecem atenção particularmente os volumes 2 e 3, interpretados respectivamente pelo Coro de Câmara de São Paulo e pela Orquestra Engenho Barroco, com direção de Naomi Munakata, e pelo Grupo Calíope, sob a direção de Júlio Moretzsohn. São fontes históricas, nas quais verifica-se que, por muito tempo, compositores e intérpretes locais não estiveram preocupados com as culminâncias estéticas, mas antes com o uso social e litúrgico da música.

No primeiro volume, dirigido por Afrânio Lacerda, é importante ouvir o *Te Deum em sol maior* de Francisco Manuel da Silva (1795-1865) e as *Matinas do Espírito Santo* de João de Deus de Castro Lobo (1794-1832). Conhecido principalmente como o autor do Hino Nacional Brasileiro, Francisco Manuel da Silva foi um dos mais prolíficos músicos do século 19 e ex-aluno do Padre José Maurício (representado, no segundo volume, com a *Missa em mi bemol*).

Pe. José Maurício (à esq.) e d. Pedro 1º (no destaque): religião e poder via música; abaixo, a primeira caixa de CDs do acervo de Mariana, MG

Como a historiografia já registrou, houve uma prática composicional muito significativa em termos de qualidade e quantidade no Brasil de então. Sobretudo em Minas Gerais, onde o ouro, os diamantes e a religiosidade leiga, por intermédio das irmandades e confrarias, permitiram o desenvolvimento de estilos adequados às funções sacras da Igreja, bem como a manifestações religiosas populares. Assim, não se deve esperar um resultado sonoro idêntico aos dos compositores europeus da mesma época, nem uma estilística igual àquelas encontradas em Niccoló Jommeli, Bach e seus filhos, em Verdi e Puccini ou mesmo nos românticos Liszt e Wagner. Se não emergiu, no período, um "êmulo de Palestrina dos Coqueiros", como ironizou Mário de Andrade em *Música do Brasil*, tampouco se vivia somente de ladainhas chorosas acompanhadas pelos "bate-pés irremediáveis de nossa tapuiada", ainda conforme o modernista.

O século 19 foi o tempo da genialidade romântica e descabelada do movimento *Sturm und Drang*; época em que a sinfonia e as formas instrumentais na Europa tinham maior evidência. No Brasil, a julgar pelos resultados das pesquisas, a missa e as práticas religiosas eram, pelo menos em São Paulo e Minas, muito mais essenciais para uma sociedade que construiu suas bases na religião e no positivismo comtiano. É um ponto a se ater: a produção local e suas práticas inserem-se nos limites da sociedade e seus signos musicais, cujos códigos cabe à nova musicologia decodificar.

Coordenado pelo musicólogo paulista Paulo Castagna, o projeto (patrocínio Petrobras) é uma continuação aprofundada, mais criteriosa e científica das pesquisas iniciadas nas décadas de 70 e 80 por José de Almeida Penalva e Maria da Conceição Rezende. As etapas posteriores, previstas para os próximos dois anos, pretendem dar início à recuperação da práxis musical dos anos de 1830 a 1890, entre a obra de Padre José Maurício e a do compositor paulista Carlos Gomes. O objetivo é preencher a lacuna histórica que encerra as práticas herdadas dos mineiros coloniais na corte de d. João 6º, deixando entre parênteses o período que vai da corte de d. Pedro 1º ao fim do Império.

FOTOS ACERVO MUSEU HISTÓRICO NACIONAL

POR HELTON RIBEIRO

TEMPESTADE SÔNICA

Aos 65 anos, Buddy Guy volta à fonte do Mississippi para beber o melhor do blues, e o resultado vem em disco máximo: um marco do gênero nesta última safra

Para quem gosta de blues, *Sweet Tea* é obrigatório. O CD é desde já um clássico, figurando entre os melhores discos de Buddy Guy e, de longe, o lançamento mais importante do gênero dos últimos tempos. Por sugestão do produtor Dennis Herring, Guy pegou sua guitarra, deixou a cosmopolita Chicago e enfurnou-se nos cafundós do Mississippi (mais precisamente a cidade de Oxford, no norte do Estado) rodeado por músicos desconhecidos. Deixou de lado também a produção um tanto pop dos últimos anos para mergulhar em acordes básicos, arranjos crus e timbres sujos.

Buddy poderia posar de gênio revolucionário, mas como isso não é de seu feitio, fez questão de mostrar as fontes onde bebeu. Das nove faixas, sete são composições de obscuros músicos daquela região do Mississippi: Junior Kimbrough, T-Model Ford, Robert Cage e Cedell Davis. Foi a audição intensiva de discos de tipos como esses (e de outros como R. L. Burnside e os Jelly Roll Kings) que inspirou a reviravolta de *Sweet Tea*.

O veterano Guy (65 anos) abre o disco com uma pérola de ironia. Sozinho, com voz cansada e acordes esparsos ao violão, incorpora o personagem de *Done Got Old*, de Kimbrough. "Não consigo mais fazer o que fazia antes/ Porque sou um ancião", resmunga. Alguém acreditou? Pois o resto do disco mostra do que ele ainda é capaz. Sobre estranhas levadas de bateria, com a guitarra cheia de saturação, eco e reverberação, ele canta e toca com fúria e paixão. *Baby Please don't Leave Me* evoca a psicodelia de Jimi Hendrix. *Look What All You Got* é puro T-Model Ford, com ritmo sincopado e um riff simples e insistente. No final da música ele muda o tom, artifício muito usado por Kimbrough.

O clássico *Tramp* traz de volta o timbre de guitarra que influenciou o blues branco dos anos 60. *She's Got the Devil in Her* lembra Burnside e, de novo, Ford. *I Gotta Try You Girl* é um *tour de force* de 12 minutos que não fica cansativo. *Who's Been Foolin' You* rende-se ao estilo suingado de Robert Cage. O disco termina com a única composição de Buddy, *It's a Jungle out There*, um blues lento com direito a piano, para o ouvinte relaxar depois da tempestade sônica. Tudo recheado pelos solos endiabrados e os cacoetes vocais que só Buddy Guy sabe fazer.

Aderir à musicalidade rude do Mississippi é uma curiosa inversão para o mestre do blues urbano de Chicago. Embora só nos anos 90 tenha alcançado o estrelato, desde os 60 ele já atuava como músico de estúdio em discos de Muddy Waters, Howlin' Wolf e outras lendas. Lançou naquela época seus primeiros singles, que um garotão chamado James Marshall Hendrix ouvia atentamente para aprender uns truques a mais na guitarra. Mas nos anos 70 Buddy caiu no esquecimento, sendo redescoberto quase 20 anos depois, com a ajuda de outro fã ilustre. Em uma entrevista, Eric Clapton disse que o considerava o maior guitarrista vivo. Foi o suficiente para sua volta triunfal. Agora é ele quem ajuda a tirar do limbo artistas ignorados.

O blues do norte do Mississippi é um dos melhores que se faz hoje, embora pouquíssimo conhecido. *Sweet Tea*, por coincidência, dá uma mostra de compositores que estão em outros lançamentos. Por um incrível acaso, a gravadora Fat Possum, que reúne todos eles em seu elenco, está chegando ao Brasil com distribuição da Sum, que acaba de lançar o excelente *Wish I Was in Heaven Sitting down*, de R. L. Burnside, e a matadora coletânea *Not That Same Old Blues Crap*, com os principais nomes da Possum. Para ir mais fundo, só com a audição do raro *A Ass Pocket of Whiskey*, parceria de Burnside com o destemperado Jon Spencer e sua Blues Explosion – o melhor disco de blues-rock dos anos 90.

O blueseiro e guitarrista (no alto): solos endiabrados e cacoetes vocais no disco *Sweet Tea* (acima), título em catálogo nacional Zomba Records com distribuição Globo/Silvertone

FOTO JEFF SCIORTINO

ARTISTA	Os compositores **Tim Rescala** *(foto)* e Arrigo Barnabé e o artista plástico Guto Lacaz. Solista: Martha Herr (soprano). No elenco, um tenor, um barítono, um ator, uma bailarina, três meninas pianistas e pequeno grupo de câmara.	O duo de violino e piano com Cláudio Cruz e **Nahim Marun** *(foto)*, o tenor Marcos Paulo e o Quarteto de Cordas Amazônia.	O violoncelista Alceu Reis, o pianista Leandro Braga, a soprano **Neti Szpilman** *(foto)*, o flautista Toninho Carrasqueira, o clarinetista e saxofonista Paulo Sergio Santos, a harpista Silvia Passaroto e coro feminino.	Os violinistas **Ricardo Amado** e Rogério Rosa, o violoncelista **Ricardo Santoro**, o pianista **Flávio Augusto** *(foto)*, o violista Jairo Diniz, o baixista Antonio Arzolla, a flautista Andréa Ernst-Dias e o clarinetista Cristiano Alves.	A jovem cantora Iara Rennó e Banda, o DJ Xerxes de Oliveira, o compositor, arranjador e pianista André Mehmari e o rapper-revelação **Rappin' Hood** *(foto)*.
PROGRAMA	*22 Antes e Depois*, uma pseudo-ópera assinada pelos três artistas. O espetáculo narra os antecedentes e os acontecimentos da Semana de Arte Moderna, em 1922, em dez esquetes e um epílogo com samba-enredo e banquete antropofágico.	Reedição da *Semana de Arte Moderna* – programa 1: *Sonata nº 2 para Violino e Piano*, *Três Peças para Tenor e Piano*, *O Ginête do Pierrozinho* e *Quarteto de Cordas nº 3*, de Villa-Lobos; *Au Jardin du Vieux Serail*, de Blanchet; *La Soirée dans Granade* e *Minstrels*, de Debussy.	Reedição da *Semana de Arte Moderna* – programa 2: *Sonata nº 2 para Violoncelo e Piano*, *Valsa Mística*, *Num Berço Encantado*, *Rodante*, *A Fiandeira*, *Camponesa Cantadeira*, *Dança Infernal*, *Historietas* e o *Quarteto Simbólico (Impressões da Vida Mundana)*, de Villa-Lobos.	Reedição da *Semana de Arte Moderna* – programa 3: *Trio nº 2 para Violino, Violoncelo e Piano*, *Trio nº 3 para Violino, Violoncelo e Piano* e *Três Danças Africanas*, de Villa-Lobos.	*Novas Tendências e Gerações* faz parte do *Projeto Cantorias Paulistanas* e é uma amostragem das novíssimas experiências musicais da cidade, do rap ao drum'n'bass até a música de concerto e a para balé.
ONDE E QUANDO	Sesc Ipiranga – r. Bom Pastor, 822, em São Paulo, SP, tel. 0++/11/3340-2000. De 28/2 a 17/3. Qui. a sáb., 21h; dom., 20h. R$ 6 a R$ 12.	Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB-RJ) – r. Primeiro de Março, 66, no Rio, tel. 0++/21/3808-2020. Dia 5/2, às 13h e 18h. R$ 6. Reapresentação dia 5/3, às 13h e 18h, no CCBB-SP – r. Álvares Penteado, 112, em São Paulo, tel. 0++/11/3113-3600. R$ 6.	Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB-RJ) – r. Primeiro de Março, 66, no Rio, tel. 0++/21/3808-2020. Dia 19, às 13h e 18h. R$ 6. Reapresentação dia 26, às 13h e 18h, no CCBB-SP – r. Álvares Penteado, 112, em São Paulo, tel. 0++/11/3113-3600. R$ 6.	Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB-SP) – r. Álvares Penteado, 112, em São Paulo, tel. 0++/11/3113-3600. Dia 19, às 13h e 18h, R$ 6. Reapresentação dia 26, às 13h e 18h, no CCBB-RJ – r. Primeiro de Março, 66, no Rio, tel. 0++/21/3808-2020. R$ 6.	Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB-SP) – r. Álvares Penteado, 112, em São Paulo, SP, tel. 0++/11/3113-3600. Dia 5, às 13h e 18h. R$ 6.
POR QUE IR	Pela abordagem irreverente e criativa da Semana de Arte Moderna, movimento igualmente marcado pelo humor e pela dessacralização da arte, protagonizada por dois dos maiores iconoclastas da música brasileira da atualidade: Tim Rescala e Arrigo Barnabé.	É a primeira reedição dos concertos da Semana de Arte Moderna de 1922, cujas três apresentações no Teatro Municipal de São Paulo revolucionaram a música de concerto no Brasil. "Demos três concertos, ou melhor, três festas da arte", comentou Villa-Lobos.	É uma rara chance de ouvir essas canções que em poucas oportunidades voltaram a ser apresentadas. Com versos em francês assinados pelo poeta Ronald de Carvalho, elas integram a fase inicial do compositor.	Pelo repertório decisivo na evolução musical de Heitor Villa-Lobos, que começa a deixar de lado a influência impressionista francesa e passa a adquirir uma linguagem mais pessoal, de caráter cada vez mais nacionalista.	Pelo contraste de músicos de diversas correntes atuais: o experimentalismo acústico-literário de Rennó, a eletrônica de pista de Xerxes, o instrumental brasileiro de Mehmari e o rap melódico e engajado de Rappin' Hood.
PRESTE ATENÇÃO	No esquete *Pianolatria*, com trechos do célebre artigo de Mário de Andrade recitado por um ator, enquanto três pequenas estudantes do Conservatório de Música repetem exercícios de piano *ad infinitum* e *ad nauseam*.	O *Quarteto de Cordas nº 3* é conhecido como *das Pipocas* por seu segundo movimento, com abundantes *pizzicati* de mão direita e esquerda, durante os quais os arcos dos músicos praticamente não são utilizados.	Na formação rara do *Quarteto Simbólico* com flauta, sax, harpa, celesta e coro feminino. Na execução de sua segunda parte, durante a Semana de 22, "um gaiato qualquer, no mais profundo silêncio, canta de galo com muita perícia", comentou Villa-Lobos.	Nas *Danças Africanas* que, na verdade, teriam sido inspiradas na música dos índios caripunas, de Mato Grosso. Originalmente compostas para piano, elas foram arranjadas pelo autor para um impressionante grupo de câmara.	Em Iara Rennó, que começou a carreira com a mãe Alzira Espíndola, e tem sido sistematicamente elogiada por seu trabalho no grupo D. Zica e por suas composições baseadas no livro *Macunaíma*, de Mário de Andrade, em parceria com Moreno.
O QUE OUVIR	*Ouvindo Oswald* (Funarte), CD com 52 poemas e os manifestos do escritor modernista Oswald de Andrade, além de 13 minutos na voz do próprio autor.	O CD *Violin Music in Brazil* (Dynamic), com Claudio Cruz e Nahim Marun em obras de Villa-Lobos, Ronaldo Miranda, Edino Krieger e Henrique Oswald.	*Floresta do Amazonas* (EMI), numa gravação histórica com a soprano Bidu Sayão e instrumentistas arregimentados dos musicais da Broadway, sob a batuta do próprio Villa-Lobos.	Um dos raros octetos de violoncelo do mundo, The Pleeth Cello Octet, gravou com a soprano Jill Gomez o CD *Bachianas Brasileiras* (Hyperion Records).	*Sujeito Homem* (Trama), de Rappin' Hood, álbum que transcende a crítica óbvia à violência e amacia a batida dura do rap com funk e soul.

ARTISTA	O compositor e multiinstrumentista **Hermeto Pascoal** *(foto)* e o conjunto Cama de Gato, com Mauro Senise (saxes e flautas), Artur Maia (contrabaixo), Jota Morais (teclados) e Pascoal Meireles (bateria).	O guitarrista Victor Biglione e os grupos **Blues Etc** *(foto)*, Cama de Gato, Manassés e Banda, Grupo Curupira e Blues Man.	Edna D'Oliveira e Luanda Siqueira, sopranos, **Joana Thomé** *(foto)*, meio-soprano, Luciano Botelho, tenor, e Lício Bruno, baixo, com grupo Núcleo XVIII sob direção do cravista Marcelo Fagerlande. Diretor cênico: Alberto Renault.	As sopranos Soile Isokoski, Andrea Rost e Kristine Jepson, o barítono Peter Mattei e o baixo **Ferruccio Furlanetto** *(foto)*. Coro e orquestra do Metropolitan Opera House. Regência de Donald Runnicles.	O pianista húngaro Zoltan Kocsis e a Orquestra Filarmônica de São Petersburgo, com uma tradição que remonta ao século 19, regida por **Yuri Temirkanov** *(foto)*, seu diretor desde 1988 e sucessor do lendário Evgeni Mravinski.
PROGRAMA	*Improviso*, primeira série de concertos do *Rio Sesc Instrumental 2002*. Hermeto apresenta as músicas do recente CD *Eu e Eles*. O Cama de Gato toca as músicas do seu último disco, *Pau de Sebo*.	Festival de Jazz e Blues de Guaramiranga, com standards do jazz e do blues e composições dos grupos brasileiros com forte influência da música nordestina.	*Barroco!*, uma seleção de obras de Monteverdi, Purcell, Rameau, Haendel e Boismortier que ilustram os seis estados do espírito – amor, alegria, admiração, tristeza, ódio e desejo – descritos por René Descartes em seu tratado sobre as paixões da alma.	*As Bodas de Fígaro*, ópera-bufa de Mozart. Às vésperas de seu casamento com a criada Susanna, Fígaro está no centro de inúmeros desejos amorosos e mal-entendidos que ameaçam sua felicidade.	*Concerto nº 2 para Piano e Orquestra*, de Rachmaninov, e a *Sinfonia nº 4*, de Tchaikovsky.
ONDE E QUANDO	Sesc Copacabana – r. Domingos Ferreira, 160, no Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/2547-0156. Dias 19 e 26, às 19h30. R$ 10.	Teatro Rachel de Queiroz – r. Joaquim Alves Nogueira, s/nº, em Guaramiranga, CE, tel. 0++/85/321-1133. De 9 a 12, com principais programações às 20h e às 23h. R$ 10 a R$ 15.	Centro Cultural Banco do Brasil de São Paulo – r. Álvares Penteado, 112, São Paulo, tel. 0++/11/3113-3600. Do dia 1º ao 24. Qui. a dom., 18h30. De R$ 7 a R$ 15.	Metropolitan Opera House – Lincoln Center, entre as ruas West 62nd and 65th e as avenidas Columbus e Amsterdam, em Nova York, EUA, tel. 00++/1/ 212-362-6000. Dias 1, 4, 16 e 23, às 20h. Dias 13, 19 e 28, às 19h30. Dia 9, às 13h30. De US$ 30 a US$ 190.	Grande Sala do Musikverein de Viena – Bösendorferstraße, 12, A-1010, em Viena, Áustria, tel. 00++/431/505-8190. Dia 14, às 19h30. 20 euros.
POR QUE IR	Para ouvir de perto a furiosa criatividade de Hermeto Pascoal, um dos mais inventivos compositores brasileiros contemporâneos, transgressor de fronteiras, inventor de sonoridades e mestre dos ritmos brasileiros.	Em pleno carnaval, essa pequenina cidade da serra de Baturité, a 100 km de Fortaleza, recebe blueseiros de todo o país, em apresentações que no ano passado reuniram um público de 4 mil pessoas.	Pela apresentação exemplar da dualidade barroca por meio da concepção cartesiana do ser humano, cindido em corpo e espírito. Mais do que um *pot-pourri* de fragmentos de obras, a apresentação adquire um caráter orgânico que resume a ópera barroca.	É uma das mais divertidas óperas do compositor, com uma ação veloz e cheia de esconde-esconde e reviravoltas escritas pelo brilhante libretista Lorenzo da Ponte. E sempre pela música genial de Mozart.	Rachmaninov já foi chamado de "compositor de temas para navios de luxo" por seus detratores, mas é um dos autores clássicos mais populares do século 20. Este concerto é sua obra mais famosa.
PRESTE ATENÇÃO	Nos instrumentos inesperados deste artista único, capaz de arrancar música de copos de água e garrafas plásticas e dar a uma prosaica abóbora a dignidade de um instrumento de orquestra.	Na banda formada por Nasi, vocalista do grupo de rock Ira!, Flávio Guimarães, gaitista do Blues Etílicos e outros artistas, reunida especialmente para o festival.	Nos figurinos de Cláudia Kopke e Felipe Veloso, que trabalham com elementos tipicamente barrocos, sob uma silhueta contemporânea. Em contraponto ao cenário *clean*, as roupas em cores fortes realçam os sentimentos descritos pelas músicas.	Na confusão sem limites do fim do segundo ato, quando cada personagem tem uma motivação diferente, acompanhada de uma música feroz que pontua a ação de cada um.	No pessimismo abissal da *Sinfonia nº 4*, de Tchaikovsky, autor de temperamento hipersensível e uma vasta obra romântica.
O QUE OUVIR	*Eu e Eles* (Rádio MEC), CD que traz o bonito Chorinho MEC, forrós, baiões e uma permanente influência do jazz.	*Um Tributo a Hendrix* (Universal), do guitarrista Victor Biglione, que tem a oportunidade de exibir todo o seu talento em clássicos do rock como *Foxy Lady*.	Anne Sofie von Otter estrela uma graciosa *Dido & Aeneas*, de Purcell, pelo selo Archiv, com o coro e orquestra do English Concert e regência de Trevor Pinnock.	*Le Nozze di Figaro* (London/Decca), com Kiri Te Kanawa, Thomas Allen, Samuel Ramey e Federica von Stade. Coro e Orquestra da Filarmônica de Londres. Regência de Sir George Solti.	*Late Russian Romantics: Rachmaninov, Scriabin* (Sony), com Vladimir Horowitz interpretando diversas peças para piano-solo dos dois artistas russos.

FOTOS FAUSTO FLEURY / HELOÍSA BORTZ / DANIEL KLAJMIC / DIVULGAÇÃO

A Ilíada transcriada

Sai o primeiro volume do épico grego na tradução de Haroldo de Campos, a mais fiel a Homero das já publicadas no país. Por Paula da Cunha Corrêa

FOTOS MUSEU BRITÂNICO, LONDRES / PINACOTECA DE MUNIQUE

Na página oposta, a volta de Aquiles à Guerra de Tróia para vingar a morte do amigo Pátroclo; ao fundo, detalhe de cena de batalha. Abaixo, trecho do Canto 1

Em *Por Que Ler os Clássicos*, Italo Calvino diz que "os clássicos são aqueles livros dos quais, em geral, se ouve dizer: 'Estou relendo...' e nunca 'Estou lendo...'". Se isso for verdade, a nova tradução da *Ilíada* por Haroldo de Campos oferece excelente oportunidade para quem quiser dizer – com hipocrisia, ou não – que está "relendo" a mais antiga obra literária ocidental, o poema épico atribuído a um bardo tradicionalmente chamado Homero. Desde 1990, Haroldo de Campos vem dedicando-se ao translado poético da *Ilíada* e já publicou os dois primeiros cantos independentemente em 1994 e 1999, sob os títulos *A Ira de Aquiles* e *Os Nomes e os Navios*. Agora, chega às livrarias o primeiro volume que reúne os 12 primeiros cantos, e o lançamento da segunda parte está previsto ainda para este ano, completando a terceira – e a mais fiel – das traduções da *Ilíada* já publicadas no Brasil.

No poema, narra-se o décimo e último ano da Guerra de Tróia: da ira de Aquiles, que se afasta do combate por uma desavença com o rei aqueu, Agamêmnon, até o apaziguamento de sua cólera e a devolução do cadáver de Héctor a seu pai, Príamo, o rei de Tróia (*leia texto adiante*). Esse é o recorte, ou melhor, o trajeto da saga que o bardo optou por trilhar com seus inúmeros desvios, digressões, saltos para o passado, e mais raras alusões futuras. No longo percurso desse mito, para trás ficaram nove anos de guerra e o rapto de Helena pelo príncipe troiano Páris. Para além do canto final, sabemos que Tróia ruirá e os heróis gregos retornarão aos seus lares, com maior ou menor sorte: o regresso de Odisseu é cantado na *Odisséia*, o de Agamêmnon, mais amargo, encena-se na *Orestéia* de Ésquilo.

Quando, como, por quem e por que motivos a *Ilíada* foi pela primeira vez fixada em texto escrito, e em que

"A ira, Deusa, celebra do Peleio Aquiles,/ o irado desvario, que aos Aqueus tantas penas/ trouxe, e incontáveis almas arrojou no Hades/ de valentes, de heróis, espólio para os cães, pasto de aves rapaces: fez-se a lei de Zeus;/ desde que por primeiro a discórdia apartou/ o Atreide, chefe de homens, e o divino Aquiles."

medida o que hoje lemos diverge da sua primeira redação, são algumas das questões homéricas que os especialistas, até hoje, procuram responder. O que se sabe é que, no início, a composição, a "performance" e a transmissão do poema teriam sido inteiramente orais, feitas pelos chamados aedos (*aedō* em grego significa "cantar"). Como as lendas, catálogos, temas, símiles, cenas típicas e dicção formular, que constituem a riqueza do estilo épico arcaico, eram fornecidos aos aedos pela tradição poética em que estavam inseridos, a criação dos poemas dependia de sua habilidade em selecionar e urdir esses elementos na trama das canções, modificando-os e renovando-os.

Uma das características mais marcantes da poesia homérica é o seu caráter formular. As fórmulas, matéria-prima do compositor oral, foram definidas originalmente pelo helenista Milman Parry como "expressões empregadas regularmente na mesma posição do verso para expressar a mesma idéia essencial". Mas podem ser consideradas formulares não apenas as repetições de palavras e locuções, mas de versos inteiros e até de grupos de versos que constituem as cenas típicas.

Grande mérito dessa nova versão da *Ilíada* é a sua fidelidade ao original grego, mantendo a dicção homérica com a sua economia de fórmulas, além da recriação de efeitos sonoros (melopéia) e do vigor elevado da linguagem épica. A solução de verter epítetos formulares e termos compostos por meio de palavras hifenizadas ou aglutinadas — como, por exemplo, em "Ares sanguissedento, matador-de-homens/ talhamuros..." (5.32-33) — já havia sido adotada por Odorico Mendes, autor da primeira versão brasileira da *Ilíada* (1874), mas nem sempre com resultado tão feliz ou eficaz.

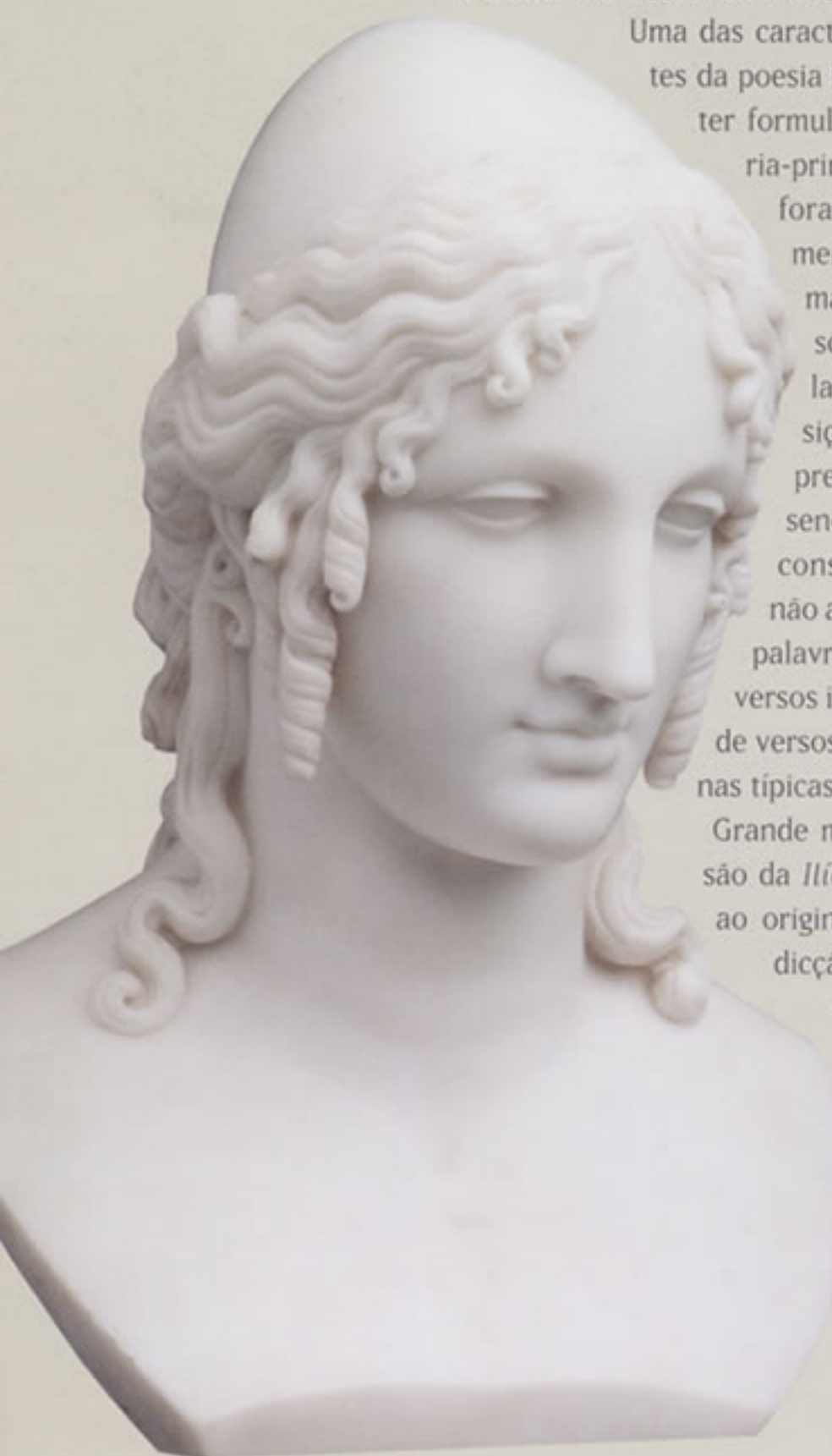
Outro traço da narrativa homérica que a tradução poética de Haroldo de Campos logra preservar é a sua plasticidade. Repleta de descrições pormenorizadas que iluminam homens, utensílios, armas, gestos, ela fixa imagens indeléveis nas mentes dos ouvintes. Em sua primeira aparição, semelhante a um aedo, Helena *tece* — metáfora comum para o fazer poético — cenas de batalhas travadas por sua causa. A deusa Íris "...Encontra-a, absorta, no palácio./ Tecia uma urdidura, cor de pórfiro, ampla,/ dupla trama. Bordava nela os muitos prélios/ que os doma-corcéis Troicos e os Aqueus de veste/ brônzea, à discrição de Ares por ela pugnavam." (3.124-28)

Herdeiro de Odorico em seu projeto de "transcriar, transgrecizar Homero", Haroldo de Campos corrige os equívocos de seu mestre que, seja por ignorar o caráter formular da composição oral (ou por considerar as repetições que lhe são inerentes desagradáveis), produziu uma versão distante do original e que, apenas nos doze cantos iniciais, conta com uns 1,5 mil versos a menos do que o texto grego. Se, nesse sentido, a tradução de Carlos Alberto Nunes, que data de meados do século 20, está mais próxima da matriz, o seu pesado verso de dezesseis sílabas, sobrecarregado com paráfrases prosaicas, afasta-se da poesia homérica.

Esta nova versão de Haroldo de Campos retoma a poesia e o estranhamento inerente à língua homérica, talvez a mais artificial das dicções poéticas, sem incorrer em expressões excessivamente esdrúxulas e frases tortuosas. E não é menosprezável a façanha de quem aproxima a língua portuguesa da grega sem o prejuízo da primeira mas, ao contrário, enriquecendo-a. Antes, obras inteiras raramente eram vertidas pelo poeta de vanguarda que, após incursões em um abrangente panorama de autores, de diversas línguas e períodos, enfrentou a transcriação integral do clássico dos clássicos, dando provas de seu fôlego e oferecendo uma magnífica contribuição para o leitor brasileiro. Se a intenção inicial era fazer mais um "experimento tradutório", um paradigma, felizmente o projeto foi além. A publicação bilíngüe desses doze primeiros cantos, introduzidos por excelente ensaio de Trajano Vieira, permite àquele que lê grego cotejar e apreciar melhor as soluções e recursos da *transcriação*, mas carece das notas elucidativas que acompanhavam as edições anteriores. Por fim, para quem for ler a *Ilíada*, agora pela primeira vez, vale lembrar, com Calvino, que "toda primeira leitura de um clássico é na realidade uma releitura". Pois, por mais que nos surpreendam, "os clássicos são aqueles livros que chegam até nós trazendo consigo as marcas das leituras que precederam a nossa e atrás de si os traços que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram...". Quem for *reler* a *Ilíada* — sem hipocrisia — fará uma primeira leitura. Isso não só porque "toda releitura de um clássico é uma leitura de descoberta como a primeira" (um clássico sendo "um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer"), mas também por se tratar de uma tradução criativa.

Ao lado, soldado em fuga, em mais uma cena da guerra; na página oposta, busto de Helena, cujo rapto por Páris, príncipe de Tróia, desencadeia o conflito com os aqueus

O Que e Quanto

Ilíada de Homero, **tradução de Haroldo de Campos, vol. 1. Editora Mandarim, 488 págs., R$ 52**

Séculos de ira

A evocação de deuses furiosos e intolerantes na obra homérica confere uma cruel atualidade à cólera de Aquiles. Por José Castello

Crentes ou ateus, não importa, fomos criados por uma cultura, a cristã, na qual a imagem de Deus está associada, por princípio, à brandura e à paciência infinitas. Talvez por isso – e não exatamente por razões de linguagem, ou pelo abismo dos séculos – sintamos hoje tantas dificuldades com um autor como Homero. Relutância que aumenta quando se trata da *Ilíada*, sua obra mais célebre ao lado da *Odisséia*, na qual a proximidade entre deuses e homens, que é sempre muito intensa em toda a mitologia grega, chega a estágios extremos e até obscenos – se considerarmos que, como disse Jean Baudrillard, obsceno é tudo aquilo que está superexposto. Em vez de alarmados, contudo, devíamos pensar no mundo de hoje, contrastar a obra de Homero com o tempo em que vivemos. E considerar, em particular, as três grandes religiões monoteístas, entre elas o próprio cristianismo real, credos instituídos em torno de um deus distante e abstrato, cujo nome, porém, tantas vezes, e cada vez mais, é evocado como justificativa do preconceito, da ira e até, como no caso recente dos atentados terroristas aos Estados Unidos, da morte.

A *Ilíada* trata de um breve período do final da Guerra de Tróia, que teria ocorrido no início do século 12 a.C., uma luta sangrenta entre gregos (mais precisamente, os aqueus) e troianos, desencadeada pelo príncipe troiano Páris, que rapta Helena, mulher do rei de Esparta, Menelau. A discussão em torno da existência real de Homero torna-se menor quando contraposta à obra, o limite mais distante, o marco zero da literatura ocidental. O grande personagem do poema é o grego Aquiles, e sua ira – desencadeada pela morte de seu amigo Pátroclo em luta contra o maior guerreiro troiano, Héctor – é o eixo do conflito.

FOTO COLEÇÃO BASSEGGIO, ROMA

FOTO COLEÇÃO DUQUE DE BLACAS

Ao fundo, detalhe de ilustração da deusa Palas Atena, defensora de Aquiles, na batalha travada no Olimpo; na página oposta, Aquiles carregando o corpo de Pátroclo. Abaixo, trecho do Canto 3

Nada mais atual que os sentimentos e as motivações encenados na *Ilíada*. Ao contrário do que ocorre na *Odisséia*, na qual deuses e semideuses conservam uma prudente distância em relação aos eventos humanos, na *Ilíada* eles estão completamente envolvidos, e são mesmo os grandes atores da guerra. Os deuses do Olimpo dividem-se em sua simpatia e antipatia pessoais entre gregos e troianos, cisão que os leva a lutar entre si. A carniçaria que Aquiles promove contra os troianos, a raiva infinita, o desejo de desforra, são apenas sua manifestação extrema.

O nome de Aquiles tornou-se mais conhecido, modernamente, pela expressão "calcanhar de Aquiles". Na infância, com o desejo de torná-lo invulnerável, Tétis o mergulhou no rio Stix; não se deu conta, porém, que, ao segurar o filho pelo calcanhar, essa parte do corpo se conservou inteiramente seca; com isso, ela transformou o calcanhar do filho no único ponto de seu corpo passível de ataque. Cheio de força, Aquiles se tornou um semideus insensível e violento. Quando Pátroclo é morto em batalha, ele se deixa tomar pela cólera, entregando-se à luta sangrenta. Por fim, Aquiles mata Héctor. Sua ira, nem assim estanca. Depois de desnudá-lo, ele ata seu cadáver à parte traseira de seu carro e o arrasta por um longo caminho. Chega a pensar em lançar o cadáver aos cães, mas é contido por um pedido de Príamo, o idoso rei de Tróia. Ainda que amansado pela piedade, Aquiles é morto, atingido justamente no calcanhar por uma flecha disparada por Páris.

Na verdade, a *Ilíada* nos ajuda a simbolizar um estado de coisas que, arrancado das páginas de Homero, volta à cena no presente – e que promete, infelizmente, ser o calcanhar de Aquiles do século 21. Choque entre deuses cheios de ira e de intolerância, a *Ilíada* ganha, assim, uma alarmante atualidade. Também hoje, deuses furiosos, ou aqueles que julgam representá-los, guerreiam entre si com violência. Em sua luta, arrastam os homens, todos eles falando em nome de deus. A ira dos deuses, que parece não ter fim em regiões como a Palestina, a Irlanda, ou a Caxemira, tornou-se a substância das guerras contemporâneas. O que nos leva a concluir que, passados tantos séculos, continuamos presos às narrativas de Homero, e ainda não nos cansamos de encená-las. ∎

"Dispostas as fileiras, sob a hegemonia/ dos capitães de cada parte, já os troianos/ investem, estridente alarido de pássaros;/ assim gritam os grous, sob o céu, à espantosa/ tempestade invernal fugindo, sobre o Oceano/ irruente, a morte e a Moira levando aos Pigmeus,/ pois do alto do ar lhes movem guerra lutulenta."

O escritor italiano em seu gabinete: rigor para traduzir um turbilhão existencial

FOTO STOCK PHOTOS/CORBIS

À sombra das rivieras em flor

Poemas de *Ossos de Sépia*, do italiano Eugenio Montale, fazem das suas imagens obscuras um caminho para a exatidão. Por Daniel Piza

A poesia do italiano Eugenio Montale (1896-1981), Prêmio Nobel de Literatura em 1975, é um desses casos em que a terminologia da crítica literária mais atrapalha que ajuda. Normalmente é chamada de "metafísica" e "hermética", mas esses adjetivos dão a entender características que não estão ali. Na verdade, certa obscuridade de suas imagens e o uso de palavras pouco usuais estão a serviço de uma intenção inteligível, de grande efeito comunicativo, e, como ele próprio defendeu, não se trata de criar um sistema – ou a partir de um sistema – com ânsia totalizante. Por outro lado, há também o problema da classificação histórica, porque a associação imediata que se faz ao nome Eugenio Montale é a atmosfera européia do período das duas grandes guerras, como se sua poesia falasse sobre aquela condição humana específica.

A leitura de seu primeiro livro, *Ossos de Sé-pia* (1925), lançado agora no Brasil, traduzi[do e] prefaciado por Renato Xavier para a Com[pa]nhia das Letras (que finalmente retoma [a] coleção de poesia, que já trouxe tantos gr[an]des autores em traduções importantes), [...] de ser um antídoto contra isso. Como diz [Ita]lo Calvino em trecho na quarta capa, "Mon[...]

Montale: poesia fundada na ambigüidade entre o sonho e "a madeira torta da humanidade"

le foi o poeta da exatidão (*para*) nos falar de um mundo turbilhonante", mas não é preciso o abismo de uma guerra mundial para que sua "moral individual" nos diga respeito também. O uso do rigor verbal para traduzir um turbilhão existencial é o segredo da poesia de Montale.

Veja, por exemplo, os versos finais de um dos poemas da seção que dá título ao livro: "E andando no sol, encandeado,/ sentir como triste maravilha/ como é toda a vida e as suas lidas/ neste acompanhar uma muralha/ que em cima tem cacos de garrafas partidas". A tradução perde um pouco do ritmo original ao usar vírgulas no primeiro verso e, para manter a rima, comete um pleonasmo no último, em que está escrito "*cocci aguzzi di bottiglia*", cacos agudos de garrafas. Mas a beleza da imagem está toda aí: o homem caminhando sob o sol forte ao longo de um muro com cacos de vidro no alto. Nem a luz do sol consegue alegrar uma humanidade que se fecha em muros agressivos, e isto vale tanto para um berlinense dos anos 50 quanto para um paulistano de 2002.

Outro poema volta ao mesmo tom sépia composto em melodia de vogais, ao dizer que o ar matutino da "felicidade alcançada" é ao mesmo tempo "doce e perturbador como os ninhos dos beirais", para em seguida completar: "Mas nada repara choro de menino/ a que escapa uma bola pelos quintais". A toada parte de imagens naturais e urbanas e chega a uma melancolia que se contrapõe às alegrias infantis. Em outros, Montale é igualmente pintor e pensador: "Quisera ter-me sentido tosco e essencial/ assim como esses seixos que revolves,/ comidos por salsugem". Mais adiante: "Quis procurar o mal/ que corrói o mundo, a pequena torção/ de alavanca que pára/ o engenho universal; e vi a todos/ os eventos do minuto/ prestes a desjuntar-se num abalo". Como não lembrar dos versos de T.S. Eliot: "Num minuto há tempo para decisões e revisões que um minuto irá reverter?".

Mas o que em Eliot e em outros poetas modernos é disjunção, versos espalhados na página que chamam a atenção para o branco dos intervalos, em Montale é um "clima" que é dado pelo uso de palavras estranhas e imagens difusas que a linguagem vai construindo sem perder o andamento. O que há de modernista, de "descontínuo" na poesia de Montale, é uma sensação de estranhamento, fundada nessa ambigüidade entre o desejo de escape e a inevitabilidade do mal, entre o sonho e "a madeira torta da humanidade". Em *Rivieras*, no final do livro, o poeta canta as promessas de renovação: "Um novo afluir de sonhos, o louco/ urgir de vozes para uma saída;/ e ao sol que vos investe, rivieras,/ reflorir!". Mas a própria necessidade de saída mostra que a situação do indivíduo é a dos "nós interiores", a do "perambular infrutífero". Montale é simplesmente um grande poeta por saber verbalizar estados emocionais em linguagem densa e original, sem recorrer a sentimentalismos ou clichês. Que mais queremos de um poeta para que seja escutado?

FOTO DIVULGAÇÃO/CIA DAS LETRAS

O Que e Quanto

Ossos de Sépia, **de Eugenio Montale. Tradução de Renato Xavier. Companhia das Letras, 232 págs., R$ 27**

A imagem fiel de Alice

Edição comentada e ilustrada reúne *Aventuras de Alice no País das Maravilhas* e *Através do Espelho*

Segundo conta a história, foi durante uma excursão ao longo do rio Tâmisa, numa tarde de 4 de julho de 1862 – na "hora em que o sol vai baixando e as sombras se alongam" –, que as narrativas que mais tarde viriam a ser conhecidas como "as aventuras de Alice" começaram a ganhar corpo. Teria sido, sim, a pedido de Alice Liddell, filha do deão do Christ Church, que o matemático de Oxford e escritor de livros para crianças Lewis Carroll (1832-1898) – pseudônimo do diácono Charles Lutwidge Dodgson – decidiu escrever à mão e ilustrar com seus "próprios desenhos toscos" as brincadeiras com as quais animara aquela tarde de verão. *Alice Edição Comentada* (Jorge Zahar, 328 págs., R$ 38,50) traz agora em edição definitiva não só os livros *Aventuras de Alice no País das Maravilhas* (1865) e *Através do Espelho* (1872), como também o episódio inédito "*O Marimbondo de Peruca*", suprimido deste último. Obras que têm no realismo fantástico seu fundamento, contam a história da menina que vive encontros inusitados com animais personificados, objetos com forma humana e seres fabulosos, dando origem – num espaço onírico no qual se conjugam a linguagem dos contos de fadas e jogos lógico-semânticos – a diálogos e situações caracterizadas pelo *nonsense*.

Abaixo, a edição da Jorge Zahar e duas das ilustrações de John Tenniel para o original de Carroll

À edição brasileira somam-se ainda as ilustrações originais de John Tenniel – que colaborou com a revista satírica *Punch*, entre 1850 e 1901 – e as notas e a introdução de Martin Gardner, considerado um dos maiores especialistas em Carroll. Seus "pequeninos ensaios" – embora às vezes extensos e abrangentes por demais, prejudicando a leitura da obra de Carroll – terminam por historicizar e contextualizar autor e escritura, cujas questões de lógica, física e filosofia envolvidas continuam a exercer fascínio sobre crianças, jovens e adultos. Quanto à "advertência" de Gardner para que se evitem interpretações psicanalíticas desnecessárias em face de uma obra carregada de simbolismo como a de Carroll, é importante observar que o testemunho do desejo em narrativa dá-se, fundamentalmente, a partir da fala engendrada no cerne da experiência psicanalítica, junto a um outro que escute, que se cale, que interprete. Isso para que a indagação de Alice (e de todo sujeito) – "Mas, se não sou a mesma, a próxima pergunta é: 'Afinal de contas quem sou eu?' Ah, *este* é o grande enigma!" – possa, afinal, fazer jus às suas aventuras no país das maravilhas. – GIOVANNA BARTUCCI

Cartas do Modernismo

Livro seleciona o melhor da vasta correspondência de Mário de Andrade

Para quem se interessa pelo Modernismo brasileiro, *Tumulto de Amor e Outros Tumultos*, de Ruy Espinheira Filho (Editora Record, 320 págs., R$ 35), é um achado. O livro apresenta as idéias e o processo criativo de Mário de Andrade por meio, principalmente, de sua vastíssima correspondência. Tarsila do Amaral, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e Câmara Cascudo são alguns dos interlocutores que aparecem em uma boa seleção de cartas nas quais se lêem discussões a respeito dos grandes temas de que se ocuparam os modernistas. A seleção do autor apresenta o pensamento de Mário a respeito de vários assuntos caros ao Modernismo que se mantêm polêmicos até hoje. Ele fala, por exemplo, do que chamava de "febre do ineditismo", irritado com os artistas que confundiam o novo com o moderno; analisa a obra dos mais célebres poetas parnasianos brasileiros mostrando como o apego ao formalismo pode destruir a arte; comenta de que maneira o Modernismo não deve prescindir da técnica; descreve como se dá, com ele e outros artistas, algo tão pessoal quanto a inspiração; comenta as particularidades do verso livre e compara as dificuldades de sua composição com as do verso metrificado; e emociona o leitor com a descrição de seu amor pela arte.

Acima, capa do livro: da irritação ao amor

O livro – uma tese de doutorado – tem uma linguagem agradável que nada lembra a terminologia especializada que se costuma ver em obras dessa natureza. Porém, um tratamento mais minucioso do texto eliminaria reiterações cansativas que, embora necessárias a um trabalho acadêmico, nada podem interessar ao leitor comum, como no caso em que Mário repete os mesmos comentários a respeito da visita de Marinetti – o principal representante do movimento futurista italiano – ao Brasil quatro vezes, para correspondentes diferentes. Além disso, uma breve nota biográfica do escritor e uma cronologia de sua obra fariam ótima companhia à longa e útil bibliografia sobre Mário de Andrade que vem no fim do livro. – DENISE LOTITO

POR ALMIR DE FREITAS

A LITURGIA DO MUNDO

***Uma Missa para a Cidade de Arras*, do polonês Andrzej Szczypiorski, mostra que os horrores da razão são muitas vezes piores que os do fanatismo**

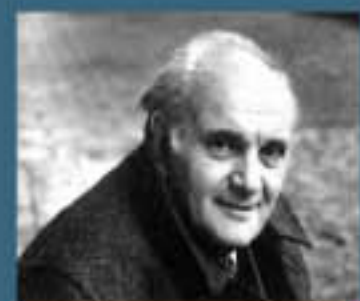
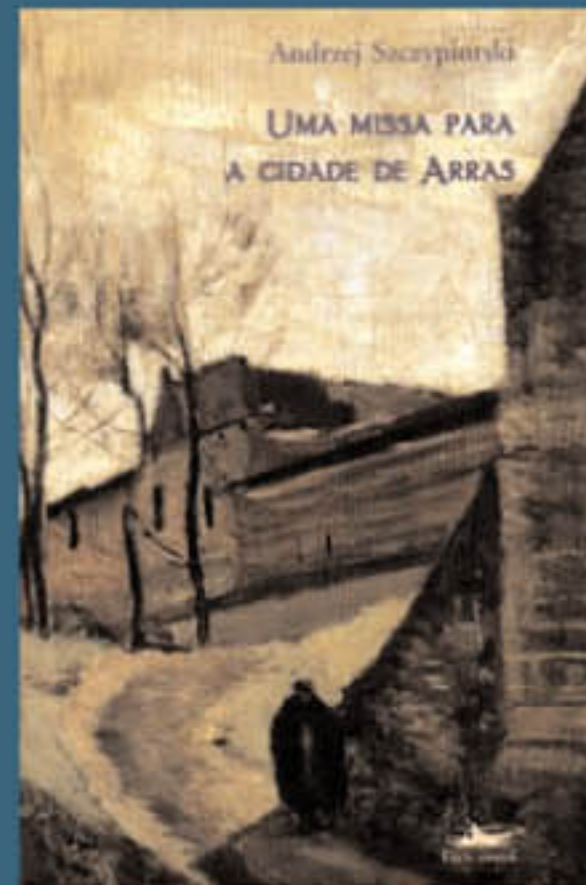
Não é difícil apontar os estragos que a fé levada a extremos é capaz de provocar, ainda mais nos dias que correm. Mas a história mostra também que nem só de fanatismo se alimenta o horror, e que, com freqüência, é justamente seu antípoda – a razão – quem engendra os pesadelos que assombram a humanidade. É na exploração das nuances dessa dualidade entre racionalidade e fé que se baseia a narrativa de *Uma Missa para a Cidade de Arras*, do polonês Andrzej Szczypiorski (1924-2000), um escritor que sentiu na pele tanto a violência dos nazistas quanto a dos comunistas, tendo sido preso em um campo de concentração pelos primeiros durante a Segunda Guerra Mundial e, pelos segundos, durante a Lei Marcial dos anos 80.

Uma Missa..., escrito em 1968 com base em uma história verídica, tem um potencial explosivo raro, embora a premissa inicial pareça banal. O cenário, época e personagens não poderiam ser mais adequados a ela: chefiada por Leonardo, um clérigo fanático, Arras é uma cidade da França devastada pela peste, na segunda metade do século 15. Selados os portões do burgo pelo bispo da região – Davi, um símbolo de bom senso e dureza –, a população, esfaimada e morrendo às moscas, decai para a barbárie, praticando canibalismo, incesto e homicídio. "Havia nisso algo de uma cruel libertação", diz retrospectivamente o narrador, João, um importante personagem da cidade que se caracteriza por uma covardia tão grande quanto sutil.

A frase serve mais do que para causar efeito: antecipa que, surpreendentemente, o pior ainda estava por vir. Cessada a peste e reabertos os portões, Arras retoma o curso da vida. Mas tudo está mudado. Leonardo, impotente com sua fé cega durante a crise e subjugado pela razão de Davi, dá à plebe o direito de votar no Conselho do burgo. É a partir daí – e não antes – que as maiores atrocidades são cometidas, com perseguições que atingem, em primeiro lugar, os judeus e as "bruxas", e, depois, os próprios notáveis de Arras, que, agora, devora a si mesma, numa violência que ganha canais institucionais, "civilizados", "racionais", ou, mexendo com o perigo, "democráticos".

"De modo algum quero dizer que a isso tudo deve atribuir-se à iniciativa de carpinteiros, tecelões e ferreiros", escreve João, que não deixa de observar, contudo, que eles estão a obedecer Leonardo nas suas decisões. "Faltava-lhes aquela orgulhosa certeza que acompanha os bem-nascidos a vida inteira."

A questão não é fácil de encarar, mas nela está o ponto crucial de *Uma Missa...* Não se escapa aqui da história pessoal do escritor e suas atribulações com toda a forma de poder, em que a "razão" nunca passou de uma palavra de múltiplos e indefinidos significados. Inclusive, diga-se, para os sindicalistas do Solidariedade, com quem o autor, sintomaticamente, rompeu relações por suas práticas direitistas e populistas tão logo eles chegaram ao governo.

Pode-se dizer que para Szczypiorski o poder – naturalmente – "corrompe o homem", mas em sua narrativa essa noção, também banal, se dá por meio do contraste que se estabelece com a selvageria anterior de Arras, que sempre merecerá perdão e sempre deixa entrever uma esperança. Mas nada sobra quando as utopias se dissolvem e o assassinato institucionalizado ocupa o lugar da cólera, a arrogância substitui o desespero e a autoridade, corrompida, pode fazer mais estragos que a loucura e o fanatismo aberto. Como diz Octavio Paz no seu brilhante ensaio *O Labirinto da Solidão*, o homem, com a pretensão de sonhar acordado, percorre os corredores de um sinuoso pesadelo. "Ao sair", escreve, "talvez descobriremos que tínhamos sonhado de olhos abertos e que os sonhos da razão são atrozes. Talvez, então, comecemos a sonhar outra vez com os olhos fechados." Diante disso, provavelmente o melhor seja ficar com o bordão de João, repetido várias vezes durante *Uma Missa...*: "Em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo. Amém."

Acima, o autor e seu livro: selvageria e dissolução das utopias

Uma Missa para a Cidade de Arras, de Andrzej Szczypiorski. Tradução direta do polonês de Henryk Siewierski. Estação Liberdade, 156 págs., R$ 24

FOTO ISOLDE OHLBAUM/DIVULGAÇÃO

TÍTULO	**Uma Sombra logo Serás** Relume Dumará 200 págs., R$ 25	**Requiem** Rocco 112 págs., R$ 20	**Deixe-me Ir, Mãe** Berlendis & Vertecchia 136 págs., R$ 26	**Pinto Calçudo ou os Últimos Dias de Serafim Ponte Grande** Globo 208 págs., R$ 22	**Madame Bovary** Nova Alexandria 432 págs., R$ 38
AUTOR	O argentino **Osvaldo Soriano** (1943-1997) estreou na literatura em 1978 com o romance *Triste, Solitário e Final*, ao qual se seguiram, entre outros, *Não Haverá Mais Dores nem Esquecimento*, *Cuarteles de Invierno* e *A Sus Plantas Rendido un León*.	Nascido em 1943, o escritor italiano **Antonio Tabucchi** é professor de literatura de língua portuguesa na Universidade de Siena. Entre seus livros estão *Anjo Negro*, *Noturno Indiano* e *A Cabeça Perdida de Damasceno Pereira*.	**Helga Schneider** nasceu na Polônia pouco antes da 2ª Guerra Mundial, indo depois para a Alemanha e Áustria. Foi abandonada em 1941 pela mãe – que era oficial da SS – e mora desde 1963 na Itália, onde estreou na literatura com *Il Rogo de Berlino* (1995).	O paulistano **Sérgio Augusto de Andrade** é graduado em grego e latim pela Universidade de São Paulo. Além de escritor, dedica-se à publicidade e, principalmente, ao jornalismo cultural, escrevendo regularmente ensaios, críticas e artigos para **BRAVO!**.	**Gustave Flaubert** (1821-1880), um dos representantes do Realismo, começou a se dedicar à literatura em 1843, após ser reprovado nos exames de Direito da Universidade de Paris. Deixou obras como *Salambô* e *A Educação Sentimental*.
TEMA	Um especialista em computação desempregado perambula pelos confins da Argentina, encontrando outras figuras arruinadas, trapaceiras e sem ilusões, símbolos de um mundo paralisado entre o arcaico e o moderno.	Na expectativa de um encontro com Fernando Pessoa, um homem percorre as ruas quase desertas de Lisboa num tórrido domingo de julho, cruzando seu caminho com desconhecidos e pessoas guardadas em sua memória.	Relato autobiográfico em estilo romanceado da personagem-narradora que, depois de 27 anos de afastamento, tem um encontro crucial com a mãe, ex-nazista, então já no fim da vida, internada num asilo de Viena.	Expulso por Serafim Ponte Grande no livro de Oswald de Andrade, Pinto Calçudo é vingado, tornando-se neste romance o protagonista de uma história de crítica ao Modernismo de uma São Paulo tomada pela imbecilidade.	A história de Emma Bovary, jovem de educação tradicional que, sonhando com a vida menos ordinária lida nos livros, se entrega a casos com outros homens para fugir da vida provinciana que leva com o marido.
POR QUE LER	Quase profético – em razão dos últimos acontecimentos no país –, o romance mostra com habilidade e sutileza como os "países emergentes", de futuro incerto, caminham no fio da navalha.	O livro chama a atenção sobretudo pelo fato de ter sido escrito não em italiano, mas em português, língua que – por mais que seja conhecida do autor – produz um efeito curioso na narrativa.	Pela própria força do relato pessoal, não apenas por ser verídico, mas também pelo drama que, embora particular, está inserido em circunstâncias históricas familiares a todos.	Com domínio perfeito do texto, o autor empresta elegância mal-humorada ao personagem, que usa seu veneno contra a criação de Oswald e ao que ele representa.	Clássico obrigatório. Publicado em forma de folhetim em 1856, provocou escândalo ao desafiar a moralidade burguesa da época, o que levou Flaubert a ser julgado, acusado de incentivar o adultério.
PRESTE ATENÇÃO	Na identidade entre os países vizinhos do Cone Sul, forjada na dura realidade, comum, representada seja pela cartomante e seus filhos que tocam rock no Brasil, seja pelo Jaguar de placa brasileira.	Na galeria de personagens cuidadosamente construída, os quais não só esbarram no fantástico (no sentido literário), mas também dão conta de uma dimensão humana em meio ao clima irreal da história.	Em como é amenizado pelo menos em parte o inevitável tom melodramático, abrindo espaço para algo menos previsível, com sentimentos contraditórios entre a solidão e as memórias do horror.	Na variedade de fórmulas utilizadas ao longo da narrativa, que vão desde a ordenação na forma de um diário até outras mais heterodoxas – alfabética, temática, por páginas ou por "donas".	Em como autor, ainda que obcecado pelo detalhismo descritivo, avança na estruturação do romance, com o formalismo cedendo espaço para a exploração das contradições dos personagens.
EDIÇÃO	O papel e o acabamento não são dos melhores, mas a tradução é bem cuidada.	Sobrecapa com detalhe de *As Tentações de Santo Antão*, de Bosch, um dos temas do livro.	Entrelinhamento do texto um pouco apertado. Traduzido do italiano por Liliana Laganá.	Revista e ampliada pelo autor, que acrescentou novas situações, atualizando a narrativa.	Traz o processo contra Flaubert. Alguns escorregões de revisão da boa tradução de Fúlvia Moretto.
TRECHO	*"(...) avistei as bombas de gasolina do posto Esso. Na frente da delegacia estava tudo escuro, e devia fazer um século que a rádio-patrulha não saía do terreno ao lado, coberto de capim. O único policial que vi quando passei estava descalço, debaixo de um lampião de gás, falando com um tipo vestido de gaúcho. Devia ser a hora do blecaute, e não se via vivalma."* (pág. 145)	*"Pois é, confirmou ele, comigo é sempre assim, mas olhe, não acha que é isso mesmo que a literatura deve fazer, desassossegar?, eu cá por mim não tenho confiança na literatura que tranqüiliza as consciências. Eu também não, aprovei, mas está a ver, eu já de mim sou muito desassossegado, o seu desassossego junta-se ao meu e produz angústia."* (pág 100-101)	*"Olha-me clara e diretamente: 'Eu estava convencida da justeza da solução final, por isso realizava minhas tarefas com grande empenho e convicção. Depois me trataram como uma criminosa, mas mesmo durante a prisão nunca deixei de me sentir orgulhosa, e digna, de ter pertencido à Alemanha do nosso grande Führer... Você sabe que em Birkenau eu lia Kant?'"* (pág. 131)	*"Serafim me grita mais uma vez aos ouvidos não saber como tanta cocaína pode não me afetar minimamente. Aprovo-lhe o advérbio e recito alguns trechos do Kubla Khan para acalmar-lhe o ânimo. Já nos primeiros versos, ele me supõe possuído pelo arrebatamento furioso da droga e acaba calado, vitorioso."* (pág. 58)	*"Um dia (...) ela arrumava uma gaveta, feriu os dedos com alguma coisa. Era um arame de seu buquê de noiva. Os botões de laranjeira estavam amarelos de pó e as fitas de cetim com debrum de prata estavam desfiadas. Atirou-o ao fogo. Ele ardeu com maior rapidez do que palha seca. Depois, houve como uma sarça vermelha nas cinzas que roía a si mesma, lentamente."* (pág. 84)

TÍTULO	**Poesia** Companhia das Letras 312 págs., R$ 31	**Ana Terra** Globo 160 págs., R$ 7	**Kama Sutra** Jorge Zahar Editor 228 págs., R$ 22	**O Bêbado de Deus** Green Forest do Brasil 264 págs., R$ 25	**O Século de Sartre** Nova Fronteira 576 págs., R$ 55
AUTOR	O "pastor culto" **Alberto Caeiro**, heterônimo de **Fernando Pessoa** (1888-1935), nasceu – segundo seu criador – em 1889 em Lisboa e morreu de tuberculose em 1915, tendo passado quase toda a vida numa zona rural do Ribatejo.	Gaúcho de Cruz Alta, **Erico Verissimo** (1905-1975) teve uma obra variada, mas preponderantemente regionalista. Seu ápice foi a trilogia épica *O Tempo e o Vento*, formada pelos romances *O Continente*, *O Retrato* e *O Arquipélago*.	**Mallanaga Vatsyayana** viveu num período incerto entre os séculos 1 e 6 d.C. em um território da atual Índia. Sua obra só ficou conhecida no Ocidente no século 19, por meio da versão elaborada pelo orientalista britânico **Richard Francis Burton** (1821-1890).	O poeta **Gerardo Mello Mourão** nasceu no Ceará em 1917. Recebeu o Jabuti em 1999 por *Invenção do Mar*, uma epopéia das origens do Brasil. Entre suas obras estão *O País dos Mourões* (1963), *Peripécia de Gerardo* (1972) e *Rastro de Apolo* (1977).	Nascido na França em 1948, **Bernard-Henri Lévy** foi um dos expoentes, na década de 70, da chamada geração de "novos filósofos", herdeira, mas contestadora da precedente. Publicou *As Aventuras da Liberdade* e *Elogio dos Intelectuais*.
TEMA	Reunião das obras do poeta-personagem – *O Guardador de Rebanhos*, *O Pastor Amoroso* e *Poemas Inconjuntos* –, além de fragmentos, poemas de atribuição incerta e prosa (incluindo uma "entrevista" com o autor).	Publicada em 1971, a novela volta-se para as origens do Rio Grande do Sul por meio da história da personagem-título, que enfrenta com coragem as hostilidades da província durante a colonização, no século 17.	Com um título que em português significa "aforismos sobre o amor", o tratado é dividido em sete partes, que abordam desde aspectos do casamento e da relação com as esposas e cortesãs até o ato sexual em si e as artes de sedução.	A vida romanceada de São Geraldo (ou mais precisamente Gerardo, como o nome do próprio autor) Majella, o "doidinho de Deus", o pobre alfaiate napolitano que foi beatificado pelos milagres que operou no século 18.	Uma análise da vida e da obra de Jean-Paul Sartre (1905-1980) – o filósofo, escritor e dramaturgo que, nas origens do seu pensamento e no seu engajamento, se tornou uma referência no papel dos intelectuais no século 20.
POR QUE LER	Pela diferença com as preocupações estéticas e políticas de Pessoa, Caeiro é o talvez o mais complexo dos seus heterônimos – que incluem Álvaro de Campos, Ricardo Reis e Bernardo Soares.	O autor faz parte daquela linhagem rara na literatura que sabe explorar o prazer da narrativa bem construída ao mesmo tempo em que, na sua temática, dá conta da diversidade cultural do Brasil.	Além (é claro) de ser a mais famosa obra sobre o sexo e o erotismo hindu, ela se baseia nessa filosofia, que prega a aquisição equilibrada do Dharma (religião), do Artha (riqueza) e do Kama (prazer).	O livro, apesar de atípico na produção literária do autor, traz ainda as características que fizeram dele um dos maiores poetas brasileiros, e é de interesse especial para os que gostam de vida dos santos.	Lévy guia-se pela sua própria relação conflituosa com Sartre para se deter, igualmente, nas contradições do filósofo, que, defensor da liberdade total do homem, foi ao extremo de apoiar o stalinismo.
PRESTE ATENÇÃO	Na temática predominante dos poemas, caracterizados fortemente pela simplicidade da linguagem e do mundo, traduzida na anulação dos símbolos e na relação pagã com a natureza.	Em como o livro, pertencente à linhagem épica da obra de Verissimo, explora com insistência um leque próprio de simbologias, em especial a força da natureza representada pelo vento.	Na maneira como o tratado oscila entre a narração das técnicas e dos detalhes da relação sexual – razão pela qual o livro se tornou célebre – e a descrição dos costumes e hábitos mais gerais da antiga Índia.	Na forma como o autor supera a formalidade hagiológica ao usar suas próprias memórias e considerações pessoais, criando uma narrativa diferenciada, mais uma soma de histórias bem contadas.	Em como se tenta identificar as origens do pensamento e da ação política sartreanas por meio da análise de seu existencialismo e da constituição dos personagens de seus romances e das suas peças.
EDIÇÃO	Com textos analíticos dos editores. De quebra, um prefácio "assinado" por Ricardo Reis.	Simples, em formato de bolso e com nova capa.	Não é das mais luxuosas. Há poucas e modestas ilustrações, investindo-se nas notas explicativas.	Nada excepcional, com algumas fotos ilustrativas e cartas. A capa, contudo, é ruim.	Tradução de Jorge Bastos do estilo "peculiar" de Lévy, pouco formal nos seus parágrafos curtos.
TRECHO	*"Num meio-dia de fim de primavera/ Tive um sonho como uma fotografia./ Vi Jesus Cristo descer à terra.// Veio pela encosta de um monte/ Tornado outra vez menino,/ A correr e a rolar-se pela erva/ E a arrancar flores para as deitar fora/ E a rir de modo a ouvir-se de longe.// Tinha fugido do céu./ Era nosso de mais para fingir/ De segunda pessoa da trindade."* (pág. 37)	*"Mas uma nova sensação de desalento gelado a invadiu quando ela imaginou o filho vivendo naquele descampado, ouvindo o vento, tomando chimarrão com os outros num silêncio de pedra, a cara, as mãos, os pés encardidos de terra, a camisa cheirando a sangue de boi (ou sangue de gente?)."* (pág. 73-74)	*"Os sinais do prazer e da satisfação experimentados pela mulher são os seguintes: seu corpo se relaxa, seus olhos se fecham, desaparece toda a timidez e ela mostra um desejo crescente de unir os dois órgãos (...) Os sinais de seu desprazer (...): ela aperta as mãos, não deixa que o homem se levante (...), morde o amante, dá pontapés e continua a mexer depois que ele termina."* (pág. 88)	*"De repente, seu semblante afogueou-se, tirou um papel do bolso, escreveu nele não se sabe o quê, mas certamente uma carta de amor, e o jogou para o alto, apaixonadamente, na direção da Madona. E de repente, erguido do chão, seguiu a carta que voava, arrebatado em êxtase (...). O doidinho voava em direção ao Santuário de Nossa Senhora da Consolação."* (pág. 103)	*"Talvez se deva dizer de Sartre o que, tantas vezes, se disse de Cocteau, ou seja, que ele não se teria experimentado em tantas disciplinas se tivesse tido certeza de sua excelência em uma delas – segundo em tudo, porque nunca primeiro em nada, virtuose universal, faz-tudo genial, monarca sem coroa de verdade, a correr de um trono a outro, fazendo malabarismo de cetros (...)"* (pág. 57)

O repórter de um tempo mau

A estréia de *Homens de Papel* e um festival com as peças de Plínio Marcos confirmam que a obra do dramaturgo dos marginalizados, mais atual que nunca, está de volta. Por Marici Salomão

Plínio Marcos (1935-1999) costumava dizer que fazia teatro "não para o povo, mas a favor do povo". O dramaturgo santista, alcunhado maldito, sobretudo pela proliferação de agressões físicas e pelos palavrões que fazia jorrar da boca de seus personagens, deu veracidade a seu discurso ao criar as antológicas *Dois Perdidos numa Noite Suja* (1966) e *Navalha na Carne* (1967), peças banhadas em poesia áspera nas quais fazia a veemente defesa dos excluídos. Hoje, Plínio Marcos poderia ser considerado o mais politicamente correto dos dramaturgos brasileiros: deu voz e vez a todos os marginalizados "enterrados" nas pocilgas e infernos do submundo; fez falar os homossexuais, as mulheres, as prostitutas e os caftens; mergulhou nos abismos e mazelas do "subpovo" e do subproletariado.

O *revival* de montagens de suas peças, iniciado em 1999 por Sérgio Ferrara com a primeira peça de Plínio Marcos, *Barrela* (1958), e reforçado no ano passado com textos praticamente inéditos para três gerações de espectadores – sobretudo *Abajur Lilás* (1975), encenada pelo mesmo Ferrara (ainda em cartaz), *Quando as Máquinas Param* (1971), por Joaquim Goulart, e *A Mancha Roxa* (1988), por Roberto Lage –, continua neste ano com uma nova versão de *Homens de Papel* (1967), que estreou na última semana de janeiro no teatro Ruth Escobar. A montagem, produzida pelo Grupo Luz e Ribalta, tem direção de Antonio de Andrade, trilha sonora de Tunica e ce-

Na página oposta, o dramaturgo em foto de 1994: poesia áspera em defesa dos excluídos – homossexuais, miseráveis e prostitutas; abaixo, cena da montagem de *Homens de Papel*, em cartaz no teatro Ruth Escobar

FOTO JOÃO CALDAS/DIVULGAÇÃO

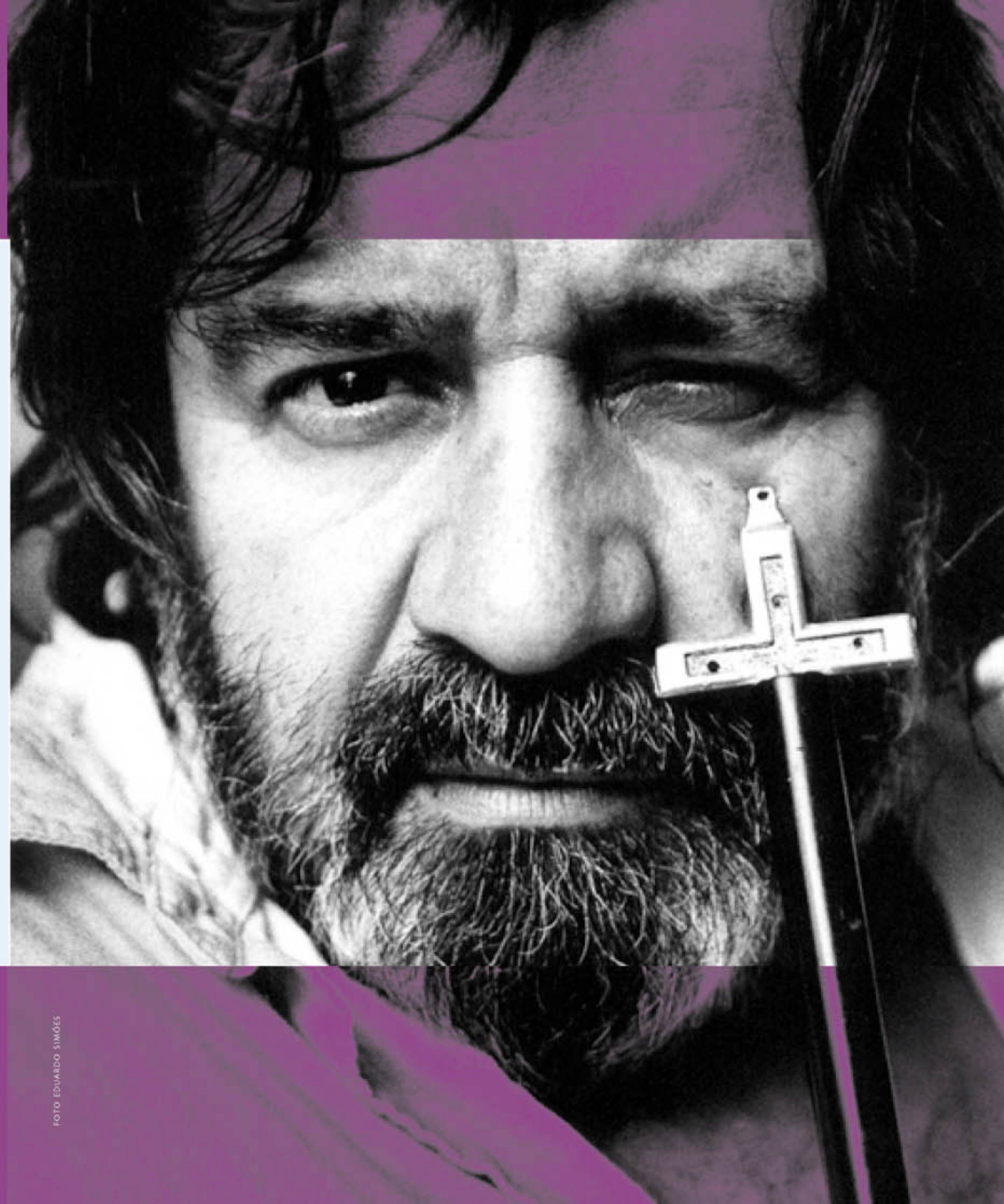



FOTO EDUARDO SIMÕES

nografia de Carlos Colabone e conta com um elenco numeroso (13 atores). Mas há mais Plínio Marcos para 2002: a peça é uma das que vão integrar o Festival Plínio Marcos, promovido pelas Oficinas Culturais Oswald de Andrade, entre 22 de março e 30 de abril. No total serão apresentados seis espetáculos montados recentemente, com mesas-redondas e debates entre os artistas e o público (*veja quadro com a programação*). Além disso, está sendo publicado o livro *Plínio Marcos – A Crônica dos Que não Têm Voz*, que reúne e analisa seus textos publicados na imprensa (*veja box adiante*).

Característica da dramaturgia de Plínio Marcos, *Homens de Papel* expõe conflitos primários com força avassaladora. Nos dizeres dos próprios personagens, a peça retrata uma "gentarada" que vive "enchendo a caveira de pinga porque só com cachaça consegue se escorar". São catadores de papel que um dia entendem que "adianta apitar e roncar grosso" para derrubar Berrão, o "cara" que os subjuga. Mas o grupo "na hora de provar, afina", porque o "manda-chuva" dos catadores é "parada federal, anda com a razão pendurada na barriga" e não vê motivos para não usar a arma quando lhe aprouver. Resta que o manda-chuva continue "arrochando seus sabujos". "Não foi preciso adaptar ou suprimir nenhuma palavra. Apesar de ter sido escrita há mais de 30 anos, trata-se de uma peça atualíssima", diz o diretor Antonio de Andrade. Ator do elenco da montagem de Barrela em 1999, Andrade conheceu Plínio pessoalmente. "Ele gostava das montagens que pegassem no breu, que tirassem o fôlego do espectador."

Jairo Arco e Flexa, diretor da primeira montagem da peça, em 1967 (que trazia no elenco nada menos que Maria Della Costa, Walderez de Barros, Elias Glezer e Ruthinea de Moraes), diz: "Hoje parece que os 'homens de papel' estão a ponto de se transformar em maioria nas grandes cidades. O artista não tem a obrigação de explicar isso. A eles cabe apenas constatar como anda o Brasil real e escrever". No pequeno grupo de catadores, vislumbrou a formação de "uma comunidade guiada por códigos de conduta muito particulares – algo como um grupo de mutantes, de alienígenas miseráveis que se instalam na metrópole". Essa sociedade quer prejudicar Berrão com uma greve por causa da chegada, ao local onde se concentram os catadores, de uma pequena família vinda do interior. Nhanha, a mãe, é uma mulher obstinada em conseguir dinheiro para tentar curar a filha epiléptica. Mas Coco, um dos catadores, que sofre de retardo mental, vai funcionar como o estopim da tragédia que se abate sobre o grupo.

"Personagens como Coco, de *Homens de Papel*, e Giro, de *Abajur Lilás*, têm uma intensidade dramática rara", diz o veterano Fauzi Arap, que fez sua estréia oficial como diretor de teatro em 1967 com *Navalha na Carne*. "A dramaturgia de Plínio Marcos é constituída de personagens arquetípicos, que acabam por traçar uma forte alegoria da natureza humana." Para o diretor Sérgio Ferrara, que recuperou com sucesso as praticamente inéditas *Barrela* e *Abajur Lilás*, os personagens de Plínio funcionam muito bem quando são tratados sem piedade ou pesar. "Eles vivem no limiar da morte e são obrigados a renascer todos os dias para sobreviver."

No alto, à esquerda, os atores Kalil Jabbour, Altamiro Martins e Vera Nunes em cena de *Homens de Papel*; à direita, cena de *Barrela*, montada em 1999 por Sérgio Ferrara, com Jairo Mattos (à esq.). Na página oposta, Esther Góes e Sérgio Rufino em *Abajur Lilás* e, à direita, cena de *A Mancha Roxa*

FOTOS JOÃO CALDAS/DIVULGAÇÃO / JEFFERSON PANCIERI/DIVULGAÇÃO/AE

FOTOS REPRODUÇÃO/AE / DIVULGAÇÃO

No livro *O Teatro Brasileiro Moderno*, o crítico Décio de Almeida Prado ressalta que foi Plínio Marcos quem deu os primeiros indícios de insatisfação com o teatro político, a partir de 1967, quando fez estrondoso sucesso com *Dois Perdidos numa Noite Suja*, inspirado no conto *O Terror de Roma*, de Alberto Moravia, e com *Navalha na Carne*. "A intenção do autor não era menos de esquerda que a do Teatro de Arena. Mas os seus textos, com não mais do que dois ou três personagens, atribuíam ao social apenas a função de pano de fundo, concentrando-se nos conflitos intraindividuais, forçosamente psicológicos", escreveu.

De fato, Marcos soube como exímio dramaturgo retratar a psicologia dos gestos e comportamentos da escória que vive abaixo da linha do capital. Nascido no Macuco, em 1935, bairro pobre de Santos situado entre a "zona" e o cais do porto, levou quase dez anos para terminar o curso primário. Era canhoto. Também era bom nadador. Mas remou contra as vicissitudes de uma infância e juventude pobres empregando-se como funileiro, bancário, biscateiro, jogador de futebol, operário e até palhaço de circo. Foi descoberto no final dos anos 50 por Patrícia Galvão, a Pagu do Modernismo brasileiro. Ela procurava um palhaço para o seu teatro e encontrou um jovem dramaturgo, que havia acabado de escrever *Barrela*.

Talvez porque nunca se adequou ao *status quo* ou porque, quem sabe, tenha mantido até o fim da vida uma conduta coerente – espécie de voto à pobreza –, associada a uma visão crítica da realidade, Plínio Marcos até hoje é considerado um maldito. "Hoje sua obra sofre a censura econômica, não política. Ninguém quer patrocinar peças que vão fundo nas causas dos nossos problemas sociais", diz um dos filhos do dramaturgo, Kiko de Barros, representante legal dos direitos autorais da obra do pai.

Os diretores e artistas de teatro testemunham que o "poeta marginal" ou a "pedra no sapato das elites" era de uma sinceridade sem igual. "Se eu não for sincero, estou para sempre perdido", escreveu o autor em uma de suas crônicas, agora reunidas em livro (*leia box adiante*). "Plínio Marcos gostava de se definir como o 'repórter de um tempo mau'. Desde que ele escreveu essas peças, o tempo só piorou", diz Arco e Flexa.

Onde e Quando

• *Homens de Papel*, de Plínio Marcos. Direção de Antonio de Andrade. Com Vera Nunes, Altamiro Martins, Theodora Ribeiro, Sílvia Pompeo, Kalil Jabbour, entre outros. Teatro Ruth Escobar (rua dos Ingleses, 209, Bela Vista, São Paulo, SP, tel. 0++/11/289-2358). Até o dia 3 de março. Sextas e sábados, às 21h; domingos, às 19h. Ingressos R$ 20.

• Festival Plínio Marcos, nas Oficinas Oswald de Andrade (rua Três Rios, 363, Bom Retiro, São Paulo, SP, tel. 0++/11/221.4704). Em março, *Abajur Lilás*, de Sérgio Ferrara (dias 22 e 23); *Homens de Papel*, de Antonio de Andrade (25 e 26). Em abril, *Quando as Máquinas Param*, de Joaquim Goulart (1 e 2), *Balada de um Palhaço*, de Tanah Corrêa (8 e 9), *A Mancha Roxa*, de Roberto Lage (22 e 23) e *Dois Perdidos numa Noite Suja*, de Tanah Corrêa (29 e 30). Apresentações sempre às 20h. Todas as terças, debates entre 16h e 19h. Entrada franca

Sem Deus e sem Godot

O teatro de Plínio Marcos transcende o discurso ideológico, situando-se na fronteira entre a esperança e o pessimismo. Por Jefferson Del Rios

Após os confrontos com a censura, o talento de Plínio Marcos de Barros reafirma-se mais cedo que se esperava. Há quarenta anos Plínio já apontava o horror urbano decorrente das relações econômicas injustas, quando o cenário do país não era tão perverso. Seus personagens não traficam ou consomem drogas pesadas como hoje se faz, não usam armas de guerra, como metralhadoras, e, no geral, são maiores de idade. A realidade dos atuais assassinos, adolescentes movidos a crack, e a das organizações criminosas das favelas e prisões fazem pensar na outra face desse teatro. Há um determinado instante em que ele ultrapassa o realismo social e se aproxima da metafísica. A questão da maldade flagrante nos enredos envolve teólogos e ensaístas. Além das circunstâncias objetivas que produzem pobres e delinqüentes, existe o fato de, a partir de um determinado ponto de degradação, os miseráveis constituírem uma não-humanidade. Esse algo mais de aviltamento faz surgir atos de maldade que talvez não se expliquem só numa direção política. Numa perspectiva teológica, o tema envolve a questão do livre-arbítrio.

Num texto publicado na revista *Psicologia Atual* (número 6), o padre Edênio Valle analisou *Dois Perdidos numa Noite Suja* como uma parábola bíblica: "Também Jó se tornou, de repente, um perdido numa noite suja. E foi só meditando cruamente sobre a sua noite que ele se abriu para uma outra forma de luz (...) Plínio Marcos, em sua peça, vê as coisas mais pelo lado das trevas, mas analisa tão em profundidade o drama de dois seres humanos, que a necessidade da luz brota em todas as cenas". É uma visão religiosa plena de boa vontade, e o próprio dramaturgo disse que o seu teatro procura reatar o homem com as coisas do espírito.

Mas a incandescência dos infernos que ele abriu pela ficção parece, às vezes, suplantar intenções compassivas. Em *Dois Perdidos...* o personagem frágil mata o opressor e assume sua essência ao bradar: "Eu sou mau! Eu sou Tonho Maluco, o Perigoso! Mau pacas!". Aí já se está no terreno em que a espiritualidade acaba, como acaba igualmente a esperança do teatro ideológico de Dias Gomes, Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho, autores que sempre abrem uma perspectiva regeneradora para os deserdados. Não sobra nem mesmo espaço para a romantização da malandragem, como a música popular fez ao criar certa mitologia carioca da Lapa e do Largo do Estácio, ou o cafajestismo delirante encontrável em Nelson Rodrigues. O que sobra é só mesmo navalha na carne.

Paulo Vieira, autor de um ensaio original, *Plínio Marcos: A Flor e o Mal*, faz o preciso resumo do que resta, enfim, dessas vidas sujas: não são povo nem proletários. Ignoram o mínimo de civilização cristã de que estamos imbuídos. As tábuas da lei mosaica, que são os fundamentos de nossa formação moral, não encontram ecos nos ouvidos e na alma dos primeiros personagens de Plínio. Habitantes de um mundo sombrio, somente a força e a coragem podem lhes valer alguma coisa. Elas são a tábua e a lei.

À esquerda, Plínio Marcos em foto de 1986. Na página oposta, à esquerda, Louise Cardoso, Diogo Vilela e Hilton Cobra na montagem de 1994 de *Navalha na Carne* e, à direita, Alexandre Borges e José Moreira em *Dois Perdidos numa Noite Suja*, encenada no ano passado

FOTO JUVENAL PEREIRA/AE

FOTOS VIDAL CAVALCANTE/AE / MONALISA LINS/AE

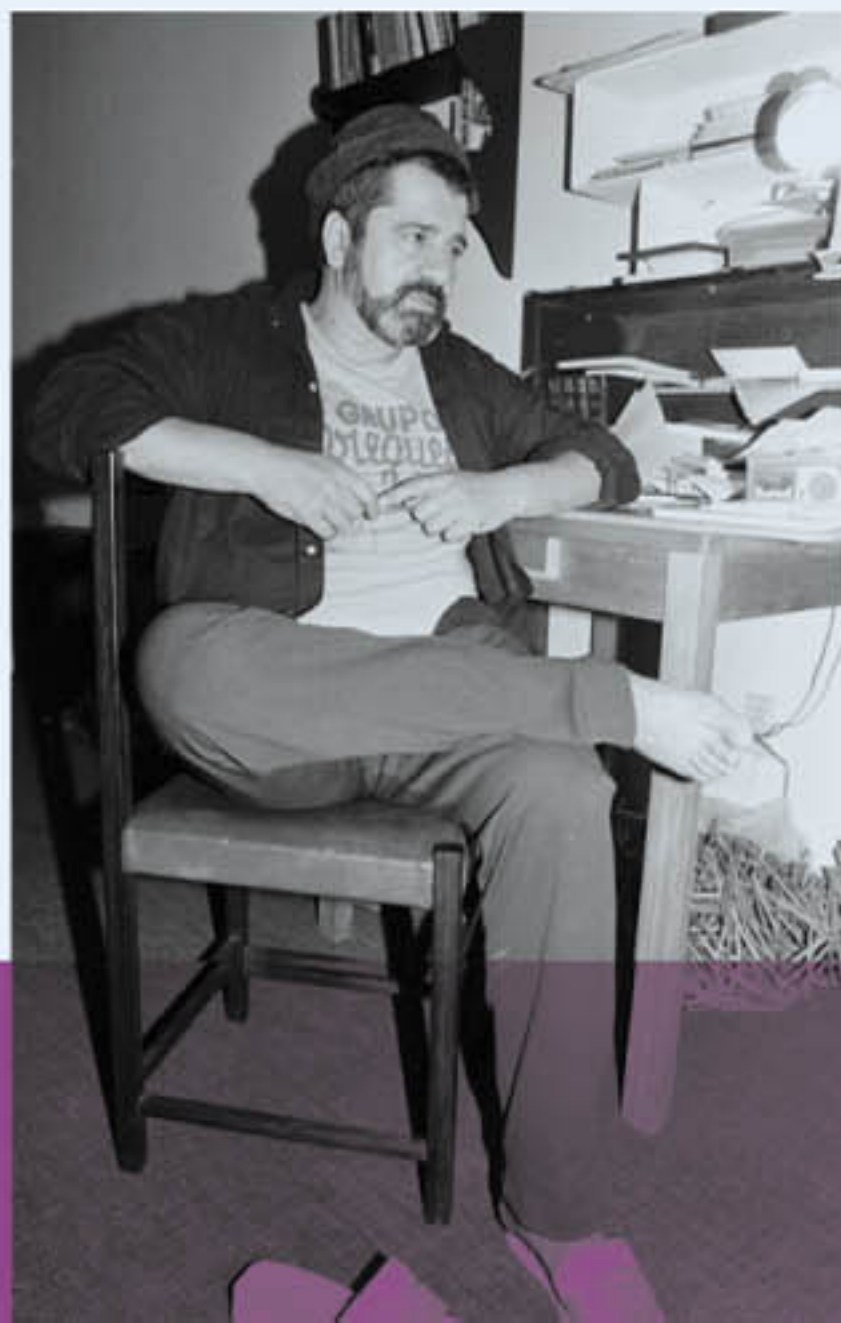
Por um caminho mais cruel, e outra linguagem, o dramaturgo aproxima-se do Teatro do Absurdo que expõe uma imagem pessimista do homem ocidental. Os *Homens de Papel* e os mendigos de *Esperando Godot*, de Beckett, encontram-se na mesma encruzilhada. Embora comedido nas citações, Plínio poderia subscrever Albert Camus: "Num universo que é repentinamente privado de ilusões e de luz, o homem se sente um estranho. Seu exílio é irremediável, porque foi privado de uma pátria perdida, tanto quanto lhe falta a esperança de uma terra prometida a chegar". O autor brasileiro diz quase o mesmo pelas vozes de prostitutas ("Para onde vamos?", em *Abajur Lilás*, e "Às vezes eu me pergunto, será que somos gente?", em *Navalha na Carne*).

Se esse teatro agressivo nos toma de assalto, deve ser porque conduz o espectador ao distanciamento crítico proposto pelo dramaturgo e diretor Bertolt Brecht. Ou seja, um movimento afetivo mas intelectual, aguçado, de tentar entender o dilema exposto antes, e na poesia, por Manuel Bandeira: "Vi ontem um bicho/ Na imundície do pátio/ Catando comida entre os detritos/ Quando achava alguma coisa/ Não examinava nem cheirava/ Engolia com voracidade/ O bicho não era um cão./ Não era um gato/ Não era um rato/ O bicho/ meu Deus, era um homem".

O Bidu da Zurrapa

Livro recompõe o universo das gírias nas crônicas publicadas por Plínio Marcos

Plínio era um cronista que pegava forte. Nos textos para a imprensa, há pouco palavrão e um arsenal de gírias do porto de Santos. É aí que ele "deita e rola sem quás-quás-quás", o que pode ser conferido no livro *Plínio Marcos – A Crônica dos Que não Têm Voz*, de Javier Arancibia Contreras, Vinícius Pinheiro e Fred Maia (Boitempo Editorial, 192 págs. Preço a definir). Assim como Alcântara Machado e Juó Bananére registraram com simpatia o português ítalo-paulistano, Plínio recria sua gente e geografia. Os enredos têm descrições divertidas, embora densas, no mundo de prostitutas e vilas proletárias do cais. O fim desses "vagaus, loques, abilolados, matusquelas, manjuras, cururus" (vagabundos, otários, malucos, azarados e infelizes) é a "draga, biaba, naifa, o pereco e o vinagre" (revólver, surra, faca, confusão, miséria). Esses, o destino da "zurrapa", a plebe. Em 1969, ele abria assim uma crônica no *Última Hora*: "O Bereco era do devagar. Não queria nada com o batente. Seu negócio era a sinuca. E nisso ele era cobra. De taco na mão fazia embaixada. Conhecia os trambiques do jogo e sabia como entrutar o parceiro". Agora, trecho de uma outra história: "Foi-se chegando devagarinho, devagarinho. Fazendo beicinho. Estudando o terreno. (...) Balançou o corpo. Recurso de campeão de futebol. Fingiu tomar a direita. Mas deu meia-volta instantânea e varou pela esquerda porta adentro". Plínio Marcos? Não, Alcântara Machado em *Gaetaninho*. Assim são os mestres. O "porém" é que só agora o grande brigador vai se tornando unanimidade como "bidu" – o bacana, o bom. O que ele sempre foi. – JDR

Acima, capa do livro de crônicas

Uma nova alma para o Rio

Os bailarinos e coreógrafos Richard Cragun e Roberto de Oliveira inauguram a companhia DeAnima apresentando *O Despertar* e a inédita *Tehillim*

Por Adriana Pavlova Fotos Bruno Veiga

A temporada carioca de dança em 2002 começa oficialmente com uma excepcional perspectiva. Mais que um ou outro espetáculo, a grande novidade é a formação da DeAnima, uma nova companhia e escola de balé, que já nasce com o status de ser a oficial da cidade. O projeto – concebido pelo norte-americano Richard Cragun (diretor artístico) e o brasileiro Roberto de Oliveira (diretor coreográfico) – pretende constituir um corpo estável, montando vários espetáculos e formando novos talentos. Escorada na técnica clássica e sem deixar de lado a dança contemporânea, a DeAnima é o passo final de um processo que transformou o Rio numa referência nacional entre coreógrafos e bailarinos, com atrações como o Panorama RioArte de Dança (que em 2001 fez dez anos) e o início da construção do Centro Coreográfico do Rio.

Já no fim deste mês, a DeAnima começa a dar mostras ao público do potencial de seus criadores, quando o elenco ainda em formação estréia no Teatro Carlos Gomes com duas peças coreografadas por Oliveira – *O Despertar* e a inédita *Tehillim*. A primeira, com música do compositor contemporâneo russo Alfred Schnittke, foi feita originalmente para o Balé da Ópera de Berlim com o nome de *Awakening*, em 1997, num programa triplo sobre crenças, que apresentou coreografias dos brasileiros Rodrigo Pederneiras (do Grupo Corpo) e Antônio Gomes (do Balé de Genebra). "Não se trata de uma remontagem porque estou fazendo uma obra mais dinâmica, até porque esta peça é muito urbana. Os bailarinos parecem que estão no meio de uma grande cidade, em busca de luz para recuperar seus conhecimentos. Daí a ligação com a espiritualidade, que fica mais clara quando eles ti-

Bailarinas ensaiam na sede da companhia-escola de balé, localizada no cais do porto: em busca de novos talentos

Onde e Quando

O Despertar e *Tehillim*, coreografias de Roberto de Oliveira, com a companhia DeAnima. De 28 de fevereiro (para convidados) a 10 de março no Teatro Carlos Gomes (pça. Tiradentes, 19, Centro, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/2232-8701). Quinta, sexta e sábado, às 21h; domingo, às 17h. R$ 10. No dia 1º, aniversário da cidade, estréia gratuita para o público, com distribuição de senhas a partir das 12h na bilheteria do teatro

ram e botam os casacos do figurino, que servem de metáfora para novas encarnações", diz Oliveira, que volta a sua cidade natal depois de ter passado pela companhia de Maurice Béjart, pelo Balé de Stuttgart e, mais recentemente, também como coreógrafo, pelo grupo de Berlim comandado por Cragun.

Baseada na obra do compositor minimalista americano Steve Reich, *Tehillim*, por sua vez, também tem temática ligada à religiosidade. Só que aqui Oliveira trabalha com mais leveza. "Se em *O Despertar* haverá um lado mais duro, *Tehillim* tem uma linguagem mais lânguida, sensual, com uma extrema religiosidade implícita. Em ambos, no entanto, procuro uma articulação nova, que faz do neoclassicismo algo mais teatral."

Com a participação agora de Cragun, no contexto da formação da companhia, as duas coreografias poderão fornecer as pistas do que será a tônica da DeAnima. Conhecido no Brasil principalmente por sua longa parceria no Balé de Stuttgart com Marcia Haydée (com quem também foi casado), Cragun é considerado um dos melhores bailarinos do século 20, com a experiência adicional de ter dirigido o Balé da Ópera de Berlim. A contribuição é valiosa, diz Oliveira. "Se há um modelo de bailarino ideal para um coreógrafo, acredito que seja alguém parecido com Cragun, um artista aberto a tudo. Em Stuttgart, eu o vi com Marcia Haydée, formando um casal disposto a arriscar, a se abrir, a se jogar em precipícios de mãos dadas com os coreógrafos. Acho que, mais que qualquer outro coreógrafo, os dois foram responsáveis pela criação dos novos clássicos da dança no século passado. É essa abertura que eu quero trazer para o Brasil."

Para o bailarino norte-americano, que começou a fazer freqüentes turnês no país com a companhia alemã desde a década de 60, a mudança é natural. "A idéia de transferir a minha vida e o meu trabalho para o Brasil não aconteceu uma semana atrás ou alguns anos atrás. Eu já mudei, de coração, há muitos anos", diz Cragun, que há pelo menos três anos, junto com Roberto, vinha tentando conseguir apoio para o projeto da DeAnima.

Além do trabalho de montar as estréias, a dupla tem mais e maiores planos para a DeAnima, que terá um ano de muito trabalho — o que incluirá a parceria do grupo com coreógrafos internacionais, workshops coreográficos e muitos espetáculos. Ainda neste primeiro semestre, Cragun e Roberto vão formatar a escola que servirá de sustentáculo para a companhia, investindo sobretudo na formação de bailarinos homens, que ainda hoje são escassos no país. A sede, montada num prédio de três andares na região do cais do porto carioca, permitirá que pelo menos cem alunos selecionados nas regiões mais carentes da cidade comecem a aprender a base da dança a partir do segundo semestre. Por enquanto, a companhia trabalha no primeiro andar da sede — o único já pronto —, onde 20 bailarinos escolhidos a dedo por Cragun e Roberto, principalmente, no Balé do Teatro Municipal do Rio e no Balé da Cidade de Niterói ensaiam as primeiras coreografias: enquanto Oliveira ensina as coreografias, Cragun vai fazendo seu rebuscado acabamento. Logo depois da primeira temporada, a dupla pretende fazer uma audição nacional para aumentar o número de bailarinos da companhia de 20 para 30. "Roberto ajuda muito porque tem um know-how e uma visão de um lado que eu desconheço, frutos de sua vivência no Rio. Não tinha a intenção de chegar aqui e dizer que é hora de seguir o *american way*. Eu pretendo me tornar cada vez mais brasileiro, para construir uma companhia e uma escola que mostrem os brasileiros mais e melhor."

E para mostrar o que há de melhor por aqui, eles vão apostar num repertório neoclássico, ou seja, balés que podem até ter traços contemporâneos, mas que são dançados com sapatilhas, usando os princípios da técnica clássica. A dança-teatro, com seu gestual mais encenado, também promete ser outra marca da DeAnima. Além das coreografias do próprio Roberto, que estarão na estréia deste mês, os diretores sonham em conseguir montar, ainda neste primeiro ano, peças de nomes como o tcheco Jiri Kylián, ex-diretor artístico do Nederlands Dans Theater, e o norte-americano William Forsythe, diretor do Balé de Frankfurt, com quem têm contato direto. "Não queremos entrar na seara dos grandes clássicos, como *O Lago dos Cisnes*, mas nos interessa, por exemplo, uma versão de *Giselle* como a do sueco Mats Ek para o Cullberg Ballet" (a mais importante companhia de dança sueca), diz Oliveira.

Faz parte também das intenções da companhia incentivar novos talentos e, se possível, até descobri-los por meio de workshops, que começam em setembro. Em um ano, Oliveira e Cragun pretendem que a DeAnima promova quatro premières, apresentando um total de 18 balés novos. "No primeiro workshop coreográfico queremos mostrar de cara os novos da cena carioca e também aqueles que já se escuta falar, mas que ainda não se solidificaram. Eles terão uma oportunidade mais sólida de expressão. Um dos nomes certos é o de Rodrigo Bernardi, da Cia. de Dança de Rua de Niterói, que é dono de um talento muito especial, mas que trabalha somente com grupos pequenos. Nós vamos lhe dar a chance de criar para dez, 15, 20 pessoas", diz Oliveira. Cragun enfatiza a importância dessa filosofia de trabalho, voltada para o aprendizado e a aquisição de novas experiências. "Um bailarino deve deixar o ego no camarim. Não dá para ficar pensando em títulos de estrela. Nada disso: a cada dia acorda-se e começa-se do zero. E a cada dia é necessário aprender mais uma coisa. É por isso que trabalhar com um novo coreógrafo é a melhor forma de exercitar a aprendizagem de novidades. Mesmo velho, estou aqui para aprender muito. Eu trouxe muita bagagem comigo, mas também tenho certeza de que o próximo coreógrafo que criar para a companhia vai oferecer uma experiência sem tamanho até para quem é mais calejado, como eu", diz.

Ensaio na DeAnima, conduzido por Roberto de Oliveira (na página oposta) e pelo norte-americano Richard Cragun (sentado): opção pelo repertório neoclássico e pelo teatro-dança

A construção pela ruína

***Fausto Zero*, de Goethe, e *A Santa Joana dos Matadouros*, de Brecht, são partes de uma história de constituição de um novo mundo. Por Sérgio de Carvalho**

Duas obras como o *Urfaust*, de Goethe, e o *A Santa Joana dos Matadouros*, de Brecht, estão nas pontas de um amplo movimento da literatura ocidental. Encontramos nelas algo da constituição e da ruína da visão burguesa do mundo. Nada se parece tanto com uma casa em construção quanto uma casa em destruição, e é nesse sentido que estas obras podem ser comparadas, para além da coincidência editorial (as duas foram publicadas recentemente pela Cosac & Naify) e de suas recentes montagens no teatro brasileiro.

Urfaust (*Fausto Zero*, na tradução de Christine Röhrig, 214 págs., R$ 28) foi concluído em 1775, quando Goethe tinha 26 anos. Era um esboço diferente das versões posteriores publicadas pelo autor – o *Fragmento*, de 1790, e daquela que se tornou definitiva, o *Fausto. Parte 1*, de 1808. Foi descoberto muito depois, graças ao acaso de uma amiga do poeta ter mantido uma cópia entre seus papéis. No *Urfaust* não existem cenas como a das Bruxas, nem a morte do irmão de Margarida, ou a Noite de Walpurgis. Não se mostra – ausência maior – também o Pacto com Mefistófeles.

Tal brevidade, acompanhada de um predomínio da prosa sobre o verso, não implica desvantagens. O *Urfaust* tem sua beleza própria, feita de descontinuidades, elipses, matéria exposta, como naquelas semi-esculturas de Michelangelo, com as figuras ainda presas na pedra, ou os esboços de Leonardo, em que as indefinições exigem do espectador um olhar de completamento. É um texto mais próximo do teatro do que da literatura, mais entregue a deselegâncias e grosserias vivas: Mefisto discute com o estudante a qualidade da comida da pensão e um beberrão se indigna com o envenenamento de um rato. Está rudemente impregnado das lendas populares e dos teatrinhos de títeres das feiras do Renascimento, que contavam a vida do mago-sábio de Wittemberg, contemporâneo de Lutero, negociador da alma com o capeta.

Quando o grupo fundado por Brecht, o Berliner Ensemble, encenou o *Urfaust*, em abril de 1952, com direção do assistente Egon Monk, esta precariedade antidramática do texto era considerada valor positivo. Assim como ocorreu com Galileu, a figura de Fausto interessou a Brecht como emblema do homem historicamente novo, movido por apetites de desenvolvimento e a ânsia de se apropriar de tudo, mesmo à custa da tragédia alheia. Eram os anos posteriores à Segunda Guerra, em que o papel da ciência precisava ser rediscutido dentro do sentido perverso do capitalismo. E a forma aberta do *Urfaust* escancara uma das contradições dialéticas de Fausto: ser, ao mesmo tempo, um espírito esclarecido e um criminoso. No mesmo caminho ia o polêmico libreto da ópera *Johann Faustus*, publicado também naquele ano pelo músico Hanns Eisler, e tão injustamente criticada pela "redução" que fazia de um herói nacional.

Escrita a partir da crise de 1929, no início dos anos 30, a peça *A Santa Joana dos Matadouros* (214 páginas, R$ 30) dialogava com a tradição fáustica seguindo um impulso anterior, o dos confrontos revolucionários das vanguardas do entreguerras. A abertura formal da peça e radicalidade verbal (muito bem traduzida na edição por Roberto Schwarz) deve muito a uma procura de ritmos que dessem conta da crise da ordem burguesa. Brecht parodia versos clássicos em temas como a crise da bolsa e a morte de boizinhos que viram salsicha. De um operário que morre em acidente de trabalho, ao cair na máquina de fazer presunto, alguém diz: "Agora é um toicinho perdido no mundo".

No fim da peça, após a grotesca canonização de Joana, um coro se dirige ao cínico e comovido Bocarra, com palavras adaptadas do segundo Fausto: "Homem, duas almas lutam e disputam em teu peito!/ Não te ponhas a escolher/ Uma e outra são teu ser". A vontade de harmonizar a fibra espiritual e a fibra comercial parecem consolar Bocarra. Mas a mentira está visível. No *Urfaust*, Mefistófeles já tinha alertado Fausto: "Por que te associas a nós se não tens expedientes para negociar?". A peça de Brecht está mais perto da formulação de Marx: "A sociedade burguesa moderna, que conjurou gigantescos meios de produção e de troca, assemelha-se ao feiticeiro que já não pode controlar os poderes infernais que invocou".

No alto, ilustração de *Fausto Zero* e a capa da edição; acima, *A Santa Joana dos Matadouros*

POR LUÍS ANTÔNIO GIRON

UM ECONOMISTA NO PALCO

A austeridade cênica do Grupo Tapa se ajusta perfeitamente a *Major Bárbara*, peça de Bernard Shaw de temática marxista e ainda ligada ao estilo oitocentista

Major Bárbara, do dramaturgo irlandês George Bernard Shaw, encenada pelo Grupo Tapa, teria tudo para dar errado se o gosto supostamente em vigor fosse considerado. A peça é um panfleto anticapitalista dos mais explícitos, sem nenhuma relação com o consumismo globalizante atual. A pregação contra a exploração da mão-de-obra operária tampouco se ajusta ao ideário do movimento antiglobalização, menos preocupado com a luta de classes que com questões muito gerais. No enredo, a derrocada dos ideais assistencialistas de Bárbara. Filha de um nobre inglês, dono de uma fábrica de armamentos bélicos, a moça se torna major do Exército de Salvação e tenta converter o pai ao caminho do bem. Mas este, dotado de um cinismo diabólico, termina por convencê-la de que a beneficência ajuda a apaziguar os famintos e, portanto, a manter o sistema como ele está.

Ainda que o texto soe vencido, a montagem tem experimentado grande sucesso de público, talvez o maior nas duas décadas de existência do Tapa, uma companhia fixa de repertório – uma das raras no gênero no Brasil –, que não segue modismos. O motivo do êxito talvez seja óbvio: apesar de parecer anacrônico, o texto do autor irlandês – cuja estréia foi em 1905 – traz à superfície uma realidade quase imutável: a de que a acumulação de riqueza depende de um mecanismo econômico cruel, que implica a submissão da multidão a um número reduzido de corporações. Isso não mudou, mesmo que Marx e o marxismo tenham saído de cena no fim do século 20, mesmo que os métodos de exploração tenham se tornado mais sutis. Por mais que as ondas mudem no mundo, a economia persiste como motor das transformações. E Shaw se notabilizou como um importante economista que, a partir de sua conversão ao marxismo em 1882, somou às tabulações o palco. "Em todas as minhas peças meus estudos econômicos exercem um papel importante, do mesmo modo que a anatomia atua nas obras de Michelangelo", disse certa vez. Essa é a chave para uma dramaturgia recheada de frases de efeito, e o Tapa consegue reciclar um drama aparentemente ultrapassado e tocar o público.

O objetivo do grupo é trazer à tona peças pouco ou nunca representadas, sem deixar de observar a fidelidade ao texto original, inclusive as marcações e rubricas. Por conta desse didatismo, o tipo de representação do Tapa se afigura austero e, não raro, destituído de inventividade. Isso é mau quando se trata de teatro contemporâneo, principalmente o de vanguarda, no qual a ênfase na ação e na visualidade é maior que a dada ao texto. Mas vem a calhar ao modelo teatral de Shaw. Em *Major Bárbara*, como na peça mais famosa do autor, *Pigmalião* (1914), o protagonista é o texto, as tiradas, as piadas, os paradoxos, os discursos exaltados, os diálogos irônicos. Em suma, as 47 peças que Shaw produziu entre 1885 e 1939 pertencem ao estilo oitocentista, ao "teatrão", com mobiliário e figurino burguês e saídas formais. Ora, "teatrão" é o que o Tapa cultiva, como a uma flor extinta.

No grupo, não há exibicionismo. A cenografia discreta e a trilha sonora um tanto insossa também não criam entraves à ação e ao texto, que flui literal. Às vezes, porém, as palavras parecem suplantar a representação, atropelando-a; alguns atores não encontram o ritmo adequado para desencadear os diálogos e apelam para a formalidade em vez de buscar atitudes mais enfáticas e histriônicas, que talvez o texto exigisse. O Tapa se subjuga ao drama; uma opção tão *démodé* quanto meritória, já que poucos respeitam textos nas montagens contemporâneas. E esse fato credencia o sucesso da montagem.

Cena da peça: "teatrão" com texto aparentemente ultrapassado

FOTO LENISE PINHEIRO/DIVULGAÇÃO

Major Bárbara, de George Bernard Shaw. Direção de Eduardo Tolentino, com o Grupo Tapa. Até o dia 10 no Teatro João Caetano (rua Borges Lagoa, 650, Vila Mariana, São Paulo, SP, tel. 0++/11/5573-3774). De 5ª a sáb., às 20h30; dom., às 19h. R$ 10. Após o dia 10, a temporada prossegue em outro teatro, ainda a ser definido

EM CENA	**Novas Diretrizes em Tempo de Paz**, de Bosco Brasil. Direção de Ariela Goldmann. Iluminação de Gianni Ratto. Com **Dan Stulbach** e **Jairo Mattos** (*foto*).	**... Em Moeda Corrente do País**, de Abílio Pereira de Almeida. Direção de Silnei Siqueira. Com **Francarlos Reis**, **Eliana Rocha**, **Teca Pereira** (*foto*), Lavínia Pannunzio e Flávio Galvão.	**Abajur Lilás**, de Plínio Marcos. Direção de Sérgio Ferrara. Com Ester Góes, **Sérgio Rufino** (*foto*), Angela Barros, Valéria Pontes e Elder Fraga.	**Tem Francesa no Morro.** Texto e direção de Kleber Montanheiro. Com a Cia. Teatral As Graças: Daniela Schitini, Eliana Bolanho, Juliana Gontijo e Vera Abbud.	**A Nau dos Loucos**, de Luís Alberto Abreu. Direção de Ednaldo Freire. Com a Fraternal Cia. de Artes e Malas-Artes: Aiman Hammoud, Ali Saleh, Edgar Campo, Mirtes Nogueira e Wilson Julião.
O ESPETÁCULO	Um refugiado polonês da Segunda Guerra, que tenta entrar no Brasil, é interrogado por um funcionário do serviço de imigração, com um passado sombrio na polícia da era Vargas. A autorização depende do difícil diálogo entre os dois homens, marcados por derrotas pessoais.	Em plena euforia desenvolvimentista dos anos JK (1956-1960), um funcionário público, apegado à ética e à honestidade, é pressionado pelo cunhado a isentar empresários de impostos. Sua própria mulher coloca-se a favor do suborno, em um período de inflação crescente e número recorde de greves.	Três prostitutas entram em confronto com o homossexual que as explora. Este encontra seu abajur lilás quebrado e tenta descobrir a culpada. Essas mulheres têm diferentes idades e perspectivas de vida e passam por um penoso aprendizado de rebeldia.	Homenagem ao teatro de revista brasileiro livremente inspirada na carreira das atrizes Dercy Gonçalves, Virgínia Lane, Mara Rúbia e Aracy Cortes. A ação se passa no lendário Teatro Recreio, do Rio de Janeiro, dias antes de sua demolição.	Inspirada na saga medieval germânica sobre a Stultifera Navis, embarcação que recolhia os loucos das aldeias às margens do rio Reno, a peça apresenta tipos populares de diversas culturas. O autor pretende estabelecer assim uma metáfora cômica para os dias atuais.
ONDE E QUANDO	Teatro Ágora (rua Rui Barbosa, 672, Bela Vista, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3284-0290). Até o dia 24. De 5ª a sáb., às 21h; dom., às 20h. R$ 20.	Teatro Arthur Azevedo (avenida Paes de Barros, 955, Mooca, São Paulo, SP, tel. 0++/11/6605-8007). Até o dia 24. 6ª e sáb., às 21h; dom., às 19h. R$ 10.	TBC – Sala Assobradado (rua Major Diogo, 315, Bela Vista, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3115-4622). 6ª e sáb., às 21h30; dom., às 20h30. R$ 15 e R$ 20.	Centro Cultural São Paulo – Espaço Cênico Ademar Guerra (rua Vergueiro, 1.000, Paraíso, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3277-3611, ramal 250). Até 31/3. 5ª, 6ª e sáb., às 20h30; dom., às 19h30. R$ 12.	Teatro Paulo Eiró (avenida Adolfo Pinheiro, 765, Alto da Boa Vista, São Paulo, SP, tel. 0++/11/5546-0449). Até 17/3. 6ª e sáb., às 20h30; dom., às 19h. R$ 10.
POR QUE IR	O texto é uma obra-prima de drama coletivo expresso em termos individuais. Nada é explícito, mas tudo é dito sobre o nazismo e a repressão que Filinto Müller comandou na ditadura do Estado Novo (1937-1945). O desempenho dos atores é extraordinário.	O paulista Abílio Pereira de Almeida (1906-1977) foi o principal autor brasileiro do TBC nos anos 50. Considerava-se o crítico, às vezes um tanto amargo, da burguesia nacional do seu tempo, o que fez em *Pif Paf*, *Santa Marta Fabril*, e outras peças.	É a melhor montagem de um texto de Plínio Marcos nos últimos anos. O diretor conseguiu introduzir cores vivas e uma representação apaixonada numa história de misérias humanas.	A revista musical marcou época, influenciou outros gêneros teatrais e o cinema carioca. Era uma arte simpática e maliciosa, que não resistiu ao tempo, mas formou artistas. No governo Dutra (1946-50), com a proibição dos cassinos, começou o fim do gênero.	Luís Alberto Abreu é um autor hábil em tratar temas populares com sofisticação de linguagem e o grupo tem uma linguagem cênica ágil e colorida. É poético e divertido.
PRESTE ATENÇÃO	Em como a peça faz comovida homenagem a intelectuais europeus que escolheram o Brasil para viver mesmo com a guerra terminada: Paulo Rónai, húngaro; Otto Maria Carpeaux, austríaco; e sobretudo o diretor teatral polonês Zbigniew Marian Ziembinski.	Nas semelhanças entre as alusões políticas, os mecanismos de corrupção e as concessões morais presentes no enredo com algumas telenovelas atuais e peças de Juca de Oliveira, como *Caixa 2*.	Em como se dá o equilíbrio entre este novo elenco. O diretor e Ester Góes tentam agora recuperar a montagem original, apaixonada apesar da contenção imposta a Magali Biff e Lavínia Pannunzio, presentes no primoroso elenco da primeira versão.	Na qualidade musical desse tipo de espetáculo, que contava com Noel Rosa, Lamartine Babo, Ary Barroso e Assis Valente, amigo de Carmem Miranda, autor de *Tem Francesa no Morro*. É o que resta, e ficará, de um tempo substituído por musicais importados.	Em como as aventuras marítimas escandinavas e lusitanas se parecem, apesar da distância no tempo, entre a Antiguidade e a Renascença. O enredo inclui um navegante norueguês e um português. São viagens heróicas, violentas e, também, delirantes.
PARA DESFRUTAR	*Ziembinski e o Teatro Brasileiro* (Hucitec, R$ 51), de Yan Michalski; *Ensaios Reunidos 1942–1978 Volume 1*, de Carpeaux (Topbooks, R$ 75). Vale procurar por *Falta Alguém em Nuremberg*, livro-reportagem de David Nasser sobre o período da peça.	Abílio Pereira de Almeida foi um dos fundadores da Cia. Cinematográfica Vera Cruz e dirigiu vários filmes na década de 50. Encontra-se em vídeo a comédia *Sai da Frente*, produzida em 1952 com Tom Payne.	*Navalha na Carne*, versão cinematográfica de 1969 da peça de Plínio Marcos com a atriz Glauce Rocha em atuação antológica. Em vídeo.	Coletâneas musicais desses compositores/cantores, e outros. Há bons CDs deles, como os de Sílvio Caldas, Francisco Alves. Atenção à grande Aracy Cortes. Para conhecer melhor essa história, *O Teatro de Revista no Brasil* (Unicamp, R$ 20), de Neyde Veneziano.	De *Peregrinação*, "relato espantoso" das viagens do português Fernão Mendes Pinto, a partir de 1537, à versão integral de *Apocalypse Now*, de Francis Ford Coppola, um filme sobre a guerra e o choque de culturas.

FOTOS DIVULGAÇÃO / JOÃO CALDAS/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / ARNALDO PEREIRA/DIVULGAÇÃO/
FOTOS DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / MILA PETRILLO/DIVULGAÇÃO / ARNALDO PEREIRA/DIVULGAÇÃO

EM CENA	**A Terra Prometida**, de Samir Yazbek. Direção de Luiz Arthur Nunes. Com **Luiz Damasceno** (*foto*) e Marco Antônio Pâmio.	**A Máquina de Somar**, de Elmer Rice. Direção de Márcio Boaro e Alexandre Mate. Com a Cia. Ocamorana de Pesquisas Teatrais: Andréa Soares, Daniele Riccieri, Márcio Boaro, entre outros.	**Copenhagen**, de Michael Frayn. Direção de Marco Antonio Rodrigues. Com Oswaldo Mendes, **Carlos Palma** (*foto*) e Selma Luchesi.	**Di@ryo de um Louko**, de Nikolai Gogol. Adaptação de César Ribeiro e Sérgio Silva Coelho. Direção de César Ribeiro. Com **Sérgio Silva Coelho** (*foto*).	**Panorama Sesi de Dança 2002.** Curadoria da bailarina e coreógrafa Susana Yamauchi. Com nove companhias de dança do país.
O ESPETÁCULO	O debate religioso e metafísico entre grandes figuras bíblicas: Moisés, que conduziu os judeus à Terra Prometida, e o seu sobrinho Itamar, que se revolta contra a dureza dessa missão divina. Confronto emocional em torno da fé e do livre-arbítrio humano.	Um contador, há 25 anos na mesma empresa, perde o emprego para máquinas de somar.	Em plena Segunda Guerra Mundial, o dramático encontro, em Copenhague, dos cientistas Werner Heisenberg, alemão, e Niels Bohr, dinamarquês. Amigos, estão envolvidos na pesquisa da bomba atômica, mas estão em campos políticos opostos.	Modesto funcionário público da Rússia imperial, inconformado com a pobreza e a rotina medíocre em que vive, começa, lentamente, a enlouquecer quando se apaixona pela filha do seu superior. Ele mergulha então numa realidade distorcida para suportar o fracasso.	A mostra, que está na segunda edição, reúne companhias consagradas e outras ainda em início de carreira. Participam do festival Cisne Negro, Quatromenosum, Druw, Mário Nascimento, Cia. de Dança de Caxias do Sul, Wlap, Jorge e Willy, **Quasar** (*foto*) e o Balé da Cidade de São Paulo.
ONDE E QUANDO	Conjunto Cultural daCaixa (avenida Chile, 230, Centro, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/2262-0942). Até 17/3. De 6ª a dom., às 20h. R$ 10.	Teatro Alfredo Mesquita (avenida Santos Dumont, 1.770, Santana, São Paulo, SP, tel. 0++/11/6221-3657). Até 7/4. Sáb., às 21h; dom., às 19h. R$10.	Teatro da Folha (Shopping Pátio Higienópolis, avenida Higienópolis, 618, Higienópolis, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3823-2323). Até o dia 25. De 5ª a sáb., às 21h; dom., às 20h. R$ 30.	Espaço dos Satyros (praça Roosevelt, 214, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3258-6345). Até 17/3. 6ª, às 21h; dom., às 18h. R$ 15.	Teatro Popular do Sesi (avenida Paulista, 1.313, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3284-3639). Até o dia 24, às 20h. Grátis (retirar o ingresso na bilheteria do teatro com uma hora de antecedência).
POR QUE IR	É um belo texto baseado no Livro do Êxodo, da Bíblia. Teatro que prende pela força das palavras e das idéias transmitidas por atores apaixonados.	Rice (1892-1967), como Arthur Miller depois dele, fez teatro social de alta qualidade literária. A peça se desenvolve em cenas independentes que formam um conjunto narrativo sólido. Dramaturgia com fôlego, que exige bastante do elenco.	É um tema explosivo em tempos de Osama Bin Laden, um engenheiro que faz uma interpretação particular da religião islâmica e usa politicamente a morte.	Para ver os riscos corridos para montar uma obra de rara acuidade psicológica. Esse drama cabe em qualquer situação atual. O difícil é representá-lo bem, o que já foi feito por Rubens Corrêa. Os responsáveis pela atual montagem são ambiciosos e prometem muito.	A mostra oferece um painel bastante amplo da dança contemporânea no país. Ao lado de grupos com peças fundamentadas em rígidas pesquisas, há equipes que mantêm um repertório livre do compromisso com qualquer teoria formal.
PRESTE ATENÇÃO	Na aproximação desse drama milenar, entre a história e o mito, com a realidade cruel do Oriente Médio atual. As razões divergentes entre os dois personagens bíblicos repetem-se agora entre israelenses e palestinos.	Em como, dentro de um drama individual, o autor previu, em 1923, o que hoje a Organização Internacional do Trabalho define como "o mal-estar da globalização", que agrava as condições de trabalho alienantes e sem garantias.	Em como os dilemas afetivos e morais levantados pela peça não se alteram mesmo com a recente revelação, pelo *N.Y. Times*, de que o cientista alemão Heisenberg estava mesmo comprometido com os nazistas e queria fabricar a bomba atômica.	Nos ecos sutis do texto de Gogol (1809-1852) em peças de Tchekhov (1860-1904) bastante representadas no Brasil em temporadas recentes. Um teatro de rebeldias e frustrações humanas que se desfazem em comoventes gestos inúteis.	Na companhia Quasar, que apresenta *Coreografia para Ouvir*, de Henrique Rodovalho, nos dias 16 e 17. O grupo goiano surgiu em 1988 com propostas inovadoras e linguagem experimental. A trilha sonora dessa coreografia é composta por ritmos do Nordeste.
PARA DESFRUTAR	Há em vídeo filmes que exploram o tema bíblico da Terra Prometida, como a segunda filmagem de Cecil B. De Mille de *Os Dez Mandamentos*, em 1956, protagonizado por Charlton Heston.	Para absurdos do trabalho, o absurdo artístico de Kafka, em livros e no cinema: *O Processo*, de Orson Welles; e *Kafka*, de Steven Soderbergh, com Jeremy Irons e Theresa Russell. Em vídeo.	*Einstein*, de Gabriel Emanuel, com direção de Sylvio Zilber e Carlos Palma no elenco. O espetáculo inaugurou o *Projeto Arte e Ciência no Palco*, que inclui *Copenhagen*. A peça também cumpre temporada no Teatro da Folha, até o dia 28, toda 3ª e 4ª, às 21h. R$ 30.	Cinema com temática afim: O bonito e sonhador *Ilusão de Órbita*, filme eslovaco de Martin Sulík, e *Coração de Cristal*, de Werner Herzog. Em vídeo.	O livro *Oito ou Nove Ensaios sobre o Grupo Corpo* (R$ 35), organizada pela ex-bailarina da companhia Inês Bogéa. A publicação da Cosac & Naify reúne textos de representantes de diversas áreas, como Arthur Nestrovski e Maria Rita Kehl.

® CACO GALHARDO

O MAIS NOVO E SENSACIONAL LANÇAMENTO DO ANO!

2002

MAIS DE 800 PÁGINAS COM TODAS AS DICAS!

• O QUE VESTIR, DE ACORDO COM A NATUREZA DA EXPOSIÇÃO

• A ARTE DE CIRCULAR COM CLASSE

• COMO CHAMAR A ATENÇÃO SEM DEIXAR DE SER CASUAL

O GUIA DE BOAS MANEIRAS PARA VERNISSAGES E AFINS

POR UMBERTO EGO E GILBERTO GIDELEUZE

COM FOTOS E DEPOIMENTOS DE CURADORES E ARTISTAS!

• COMO SE COMPORTAR SE VOCÊ ENCONTRAR SOMENTE UM AMIGO CONHECIDO

• SILÊNCIOS CONSTRANGEDORES

• A HORA CERTA DE DAR O FORA

• SAÍDA À FRANCESA

100 MANEIRAS ESTILOSAS PARA OBSERVAR AS OBRAS

COMO CANTAR A MULHER DO ARTISTA SEM DAR NA CARA

O QUE FAZER PARA SAIR NAS FOTOS

DICAS ESPECIAIS PARA ANFITRIÕES

• COMO DISSIMULAR A ANSIEDADE

• COMO LEVAR ALFINETADAS E AINDA SAIR POR CIMA

NAS MELHORES LIVRARIAS DA CIDADE